

牛津西方艺术史

The Oxford History of Western Art

(英) 马丁·坎普 主编 余君珉 译





“这是一部将永远改变艺术史面貌的作品，一部成功编写的煌煌巨制。”

——《泰晤士报》

《牛津西方艺术史》是一次对西方世界2700年来视觉文化发展历程的权威而富有新意的回顾。本书由50多位世界顶级艺术史专家合作编写，涉及艺术的方方面面，从绘画到摄影，从雕塑到室内装饰，并对从古希腊到后现代主义的西方艺术进行了全新的梳理和观照。

本书是艺术和建筑学专业学生以及广大艺术爱好者理想的入门读物。



一个学术性教育性
出版机构

网址: <http://www.fltrp.com>

ISBN 978-7-5600-9112-9



9 787560 091129 >

定价: 288.00元



牛津西方艺术史

The Oxford History of Western Art

(英) 马丁·坎普 主编

余君珉 译

外语教学与研究出版社

北京

京权图字：01-2006-1003

© In the text: Oxford University Press 2000

© Introduction and compilation: Martin Kemp 2000

The Oxford History of Western Art was originally published in English in 2000. This translation is published by arrangement with Oxford University Press and is for sale in the Mainland (part) of the People's Republic of China only.

只限中华人民共和国境内销售，不包括香港、澳门特别行政区及台湾省。不得出口。

“Oxford” is the trade mark of Oxford University Press.

图书在版编目(CIP)数据

牛津西方艺术史 / (英) 坎普 (Kemp, M.) 主编; 余君珉译 — 北京: 外语教学与研究出版社, 2009. 11

书名原文: The Oxford History of Western Art
ISBN 978-7-5600-9112-9

I. 牛… II. ①坎…②余… III. ①艺术史—西方国家 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第199367号

出 版 人: 于春迟

责任编辑: 郝 颖

装帧设计: 蔡 曼 牛茜茜

出版发行: 外语教学与研究出版社

社 址: 北京市西三环北路19号 (100089)

网 址: <http://www.fltrp.com>

印 刷: 北京盛通印刷股份有限公司

开 本: 880×1230 1/16

印 张: 36.75

版 次: 2009年11月第1版 2009年11月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5600-9112-9

定 价: 288.00元

* * *

如有印刷、装订质量问题出版社负责调换

制售盗版必究 举报查实奖励

版权保护办公室举报电话: (010)88817519

物料号: 191120001

专家顾问小组

- 道·恩·埃兹教授 艾塞克斯大学 艺术历史和理论系
- 乔纳森·亚历山大教授 纽约美术学院
- 马尔科姆·贝克尔 研究中心副主管，伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆
- 夏洛特·本顿 艺术设计史学家
- 汤姆·克罗教授 耶鲁大学
- 保罗·克劳瑟教授 普莱斯顿中央兰开夏大学
- 戴维·弗里登伯格 华盛顿特区国立艺术画廊
- 伊恩·杰弗瑞 摄影艺术史家
- 佛瑞德·奥顿 利兹大学美术系
- 皮埃尔·罗森堡 巴黎卢浮宫博物馆总监
- 威利鲍尔德·索尔兰德 慕尼黑中央艺术历史学院
- 塞尔瓦托·塞提斯 盖蒂研究学院总监
- R.R.R. 史密斯 牛津大学古典考古学和艺术“林肯”名誉教授
- 威尔·沃恩 伦敦伯克贝克大学
- 凯思琳·韦尔-加里斯·勃兰特 纽约美术学院

撰稿作者简介

AS Andrew Stewart 安德鲁·斯图尔特曾经就读于朴次茅斯文法学校，剑桥的圣·凯瑟琳学院，以及雅典和罗马的不列颠考古学学院。他曾经在新西兰达尼丁市的奥塔戈大学担任讲师，讲习古典文学，并在1972年至1979年期间在奥塔戈博物馆负责管理古希腊罗马的古代文物。自1979年起，安德鲁开始在加州伯克利大学担任艺术史和古典文学教授。如今，他是伯克利大学的古希腊艺术和考古学荣誉研究教授。他于1969年被授予古典考古学沃斯勋章，并在1986年有幸成为盖蒂博物馆的会员，盖蒂中心的会员（1990年~1991年），以及古根汉姆基金会的会员（1994年~1995年）。他曾经参与新西兰长海岸克诺索斯未曾开发过的建筑遗址挖掘工作，并从1986年起作为美国加州伯克利大学考古挖掘的总监，在以色列的特尔多从事考古挖掘工作。

Asp Andrew Spira 安德鲁·斯皮若毕业于考陶尔德学院，如今就职于维多利亚和阿尔伯特博物馆。作为研究中世纪艺术以及俄国艺术的专家，他笔耕不辍，目前正在撰写一本关于俄国圣像对于俄国先锋艺术影响的书籍。

AWY Alison W. Yarrington 爱丽森·W.亚林顿目前在英国莱斯特大学担任艺术史教授。她获得雷丁大学学士学位和剑桥大学博士学位，并且就18世纪和19世纪的雕塑发表过不少论文和专著，其中包括《纪念英雄：在1800年~1864年拿破仑战争中的英国的胜利者》，并合著了《佛朗西斯·钱特里爵士坟墓上的台石》（皇家艺术学院，1809年~1841年）。她现在正在撰写有关从公元前1700年至公元1914年期间的女性雕刻艺术家的历史的文章。同时，她还参与了公共纪念碑和雕塑协会所举办的由文化遗产彩票基金资助的《全国艺术收录项目》活动，将英国所有的公共雕塑收录并分类。她本人担任东米德兰区域中心的负责人。

BLH Beth L. Holman 作为一名历史学家，贝斯·L.霍尔曼主要研究文艺复兴时期的艺术、物质文化以及装饰艺术。她曾经荣获富尔布赖特奖学金，并且是纽约大都会艺术博物馆的高级会员。贝斯如今在纽约市巴德研究生中心担任助理教授，讲授装饰艺术。她曾经监管过在库珀·休伊特国立设计博物馆（史密森协会）举办的《意大利文艺复兴时期的装饰艺术设计》展览会。目前，贝斯正在编辑文艺复兴艺术物质文化的论文集《文

艺复兴的归家之路：1400年~1600年意大利的当地艺术和设计》，而且还在研究朱利奥·罗马诺的装饰艺术设计。

BT Brandon Taylor 布兰登·泰勒在南安普敦大学美术学院艺术设计史系担任教授。他最近出版了《布尔什维克下的文学与艺术》（1991年以及1992年两卷）和《今日艺术》（1995年在美国以《先锋艺术以及之后的艺术》为名出版，同年在德国以《今日艺术》为名出版）。此外，他在1999年出版了另一本著作《1747年~2001年的国家艺术：展览会和伦敦的民众》。

CA Dr Charles Avery 查尔斯·埃佛里博士毕业于剑桥大学和考陶尔德学院，是一位研究欧洲雕塑艺术的专家。查尔斯曾经在维多利亚和阿尔伯特博物馆担任雕塑馆副馆长，任期长达12年，而且还在克里斯蒂拍卖行担任了10年总监。自从1990年起，他成为一名独立的历史学家、顾问、作家和演说家。他最新的著作包括1987年出版的《詹波隆那——完整的雕塑》，1994年出版的《多那太罗简介》，以及1997年出版的《贝尔尼尼——巴洛克艺术的天才》。

CB Charlotte Benton 夏洛特·本顿是一位独立的建筑设计师和设计史学家。她创办了《设计史杂志》并亲自担任编辑。她发表的著作包括“不同的世界：1928年~1958年的英国移民建筑师”。

CBk Christopher Baker 克里斯托夫·贝克负责管理牛津基督教教会画廊的艺术作品集。他精通17世纪的绘画和雕塑，并且在1995年与人合作为国立艺术画廊出版了《绘画目录大全》。克里斯托夫还曾经参与了1998年在国立艺术画廊举办的苏格兰展览——“雕像与喜悦——贝尔尼尼时代的罗马巴洛克雕塑和设计”的图录工作。

CD Carol Duncan 卡罗尔·邓肯在美国新泽西州瑞曼波学院的现代艺术学院担任艺术史教授。她发表的著作包括1995年出版的《文明的洗礼：在公共艺术博物馆内》。

CH Christopher H. Hallett 克里斯托夫·H.哈利特曾经在牛津林肯学院和布里斯托尔大学学习古典文学和古典考古学，并获得了美国加州伯克利大学古代历史和地中海考古学博士学位。自1993年起，他在美国西雅图市的华盛顿大学艺术史系任教。他的重要作品包括1986年在《古希腊文化研究刊物》上发

表的《雕塑的古典主义风格起源》和《波利克里托斯：执矛者和传统》，发表于W·M1995年编撰的《摹本批评和波利克里托斯的作品》。他目前正撰写一本关于罗马世界的裸体肖像的书，书名为《罗马的裸体艺术》。

CHr Dr Clare Harris 克莱尔·哈瑞斯在牛津大学担任人类学讲师，并且在彼特·瑞沃斯博物馆担任亚洲收藏馆馆长。她的研究范围涉及20世纪的印度和中国（特别是西藏地区）视觉艺术、艺术和美学的人类学研究，以及博物馆及其他地方的文化表征问题。她在1999年出版了《西藏肖像》一书。

CMA Carol M. Armstrong 卡罗尔·M. 阿姆斯特朗在纽约市立大学研究生学院和大学中心担任艺术史教授，教授19世纪的法国绘画、理论和评论以及摄影历史。她发表出版的著作包括1991年出版的《众人皆醉我独醒：解读爱德华·德加》和1998年出版的《图书馆一隅：探索1843年~1875年图书中的摄影图片》，她还在《十月》以及其他刊物上就德加、莫奈和摄影艺术发表了数篇文章。目前她正在撰写一本与莫奈有关的书。

CP Carole Paul 卡萝尔·保罗曾经在1992年的《艺术会刊》以及1997年的《艺术史》上就巴洛克时期的天顶画和标题绘画发表过文章。此外，她还在撰写有关法国和意大利现代博物馆的起源的文章和书籍，她正为盖蒂研究学院和罗马的鲍格才美术馆准备的展览和图录，便是上述的书籍项目之一。画展将主要以18世纪后期重新装潢鲍格才山庄时创作的一系列绘画为主。这些绘画都是学院的藏画。

DJ Dr. David Jackson 戴维·杰克逊博士在英国利兹大学的美术系担任讲师，专门研究19世纪和20世纪的俄国和苏联艺术。

FAL Francis Ames-Lewis 弗朗西斯·埃姆斯-刘易斯在伦敦大学的伯克贝克学院担任艺术史高级讲师。除了1997年最新出版的书籍《托斯卡纳的大理石雕刻：1250年~1350年》之外，他还发表了大量关于文艺复兴时期的素描作品，包括《文艺复兴早期的意大利素描》（1981年）、《艺术巨匠拉斐尔》（1986年）以及一系列学术性论文。此外，他还就15世纪佛罗伦萨梅第奇的艺术和艺术赞助发表了不少文章。最近他刚刚完成一本讲述文艺复兴早期艺术家艺术生涯的书籍，目前正在撰

写一本探讨15世纪的意大利艺术家对北欧艺术的反响的书。

HC Helena Ciechanowska 海伦娜·切哈诺夫斯卡于1998年获得牛津大学艺术史博士学位，她的博士论文题目为《那不勒斯和双西西里的国王画像和政权之争：1734年~1759年》。海伦娜的教学和研究领域包括17世纪和18世纪的意大利艺术以及近代早期的宫廷文化。

IB Ilaria Bignamini 拉瑞娅·贝格纳弥尼于1978年获得意大利米兰国立大学学士学位，并于1988年获得考陶尔德学院的博士学位。1988年至1992年，她曾经在英国伦敦的保罗·梅隆中心从事研究工作；1994年至1996年，她在伦敦的泰特艺术画廊担任访问馆长。拉瑞娅在1996年至1999年期间成为牛津大学艺术历史系的利弗休姆信托研究学会会员。她发表的著作包括1978年出版的《贺加斯》（英国绘画家和雕刻家）、1980年与J.-A. 伯尼·丹兹科合作编写的《贺加斯展览图录》（温哥华艺术画廊）和1991年与M.波斯特尔合作编写的《艺术家的模特：从利利到爱蒂展览图录》（英国诺丁汉大学艺术画廊，伦敦肯斯特伍德-艾弗馈赠中心），以及在1996年到1997年期间，与A.威尔顿合作编纂的《欧洲艺术之旅图录》（伦敦市泰特艺术画廊，罗马展览馆）。作为一名英国大不列颠艺术研究专家，她撰写了大量关于16世纪至18世纪的艺术学院的文章，最近她正致力于研究“欧洲艺术之旅”以及18世纪至19世纪早期英国在意大利的考古挖掘工作。此外，她还在英国牛津大学艺术史系以及罗马大不列颠学院组织了档案及考古学术研讨会。

IJ Ian Jeffrey 伊恩·杰弗瑞近20年来一直从事艺术评论，并且是一名摄影艺术历史学家。除了写作，伊恩还曾经组织过许多摄影艺术展览。例如，在1975年由大不列颠艺术委员会举办的“真正的经典——大不列颠摄影艺术集选（1840年~1950年）展”以及1983年在伦敦碉楼艺术画廊举办的“比尔·勃兰特：1928年~1983年摄影作品展”。1989年，他在英国伦敦黑伍德艺术画廊组织了“法国：女性肖像和国家理念”摄影展，响应法国两百年庆典。他还曾经在伦敦的戈德史密斯学院以及布拉格的中欧大学任教。他的著作包括《摄影：简明的历史》（1981年）、《摄影艺术》（1997年）以及《时间表》（1998年）。

JG John Goodman 约翰·古德曼是一位研究18世纪至19世纪欧洲视觉艺术文化的专家。他就这一时段的艺术作品发表了大量的著作。他还编辑并翻译了《狄德罗论艺术》英文版（1995年，2卷册）此书收纳了德尼·狄德罗撰写的三篇重要艺术评论。目前，他正在准备进行新古典主义的研究。

JL John Lowden 约翰·洛登博士是伦敦大学考陶尔德艺术学院艺术史系的高级讲师。他是近古时代至中世纪结束拜占庭和西方泥金彩绘手抄本研究的专家。他出版了三部著作，其中包括《创作圣经的传教士》（1999年，2卷册），并且发表了大量的论文。

JR John Richard 约翰·理查德曾经就读于拉格比公学院和格拉斯哥大学，并于1989年获得格拉斯哥大学的博士学位，博士论文的研究方向为1360年~1390年维罗纳和帕多瓦的宫廷对阿蒂基耶罗和人文主义的支持。1993年至1995年，他成为了圣·安德鲁大学艺术史学院的教师兼研究员，并从1995年起在格拉斯哥大学艺术史系担任讲师。他在1999年发表了关于阿蒂基耶罗的专著。他还就13世纪和14世纪的意大利艺术和艺术赞助撰写了不少文章。他的研究方向包括1430年之前的意大利艺术和人文主义理论，15世纪的北欧艺术和大不列颠群岛的哥特艺术设计。他目前正在准备研究约1400年的意大利艺术仿古的修辞学背景。

KB Karen-Edis Barzman 卡伦-伊狄斯·巴兹曼自1984年起便开始教授艺术史。她曾经就意大利早期现代派的宗教肖像艺术和宗教信仰活动以及女权主义理论和艺术史撰写了大量文章。她的著作《设计的严格律条：1563年~1737年的意大利佛罗伦萨学院派和早期现代国家》即将付梓。

KCG Kyla C. Gutsche 凯拉·C.卡特斯基是一位加拿大艺术史学家，目前正在牛津大学攻读博士学位。

KH Kenneth G. Hay 肯尼斯·G.海 1955年出生于因弗内斯，后来先后就读于利兹大学、佛罗伦萨的艺术学院以及威尔士大学。他在威尔士大学获得博士学位，博士论文的研究方向为“意大利唯物主义审美学（1860年~1960年）”。作为利兹大学的美术系系主任，他不但是一名艺术家和作家，更是一名教育家。他研究的范围包括自1860年至今意大利艺术、立体派艺术、电脑空间艺术、美术和建筑的现代派与后现代派以及哲学的美学。他经常就这些研究方向和主题，在不同的欧洲及美国刊物上发表文章。他的绘画作品、印刷作品以及数码作品曾经四十多次在英国和国外的展览会被展出，其中包括在温哥华和休斯敦举办的展会以及在1995年的威尼斯双年展百年纪念展览会。

KL Kathleen Lane 凯思琳·莱恩1992年在维多利亚大学获得“基督教早期艺术”方向硕士学位。她在1997年获得东英格兰大学的博士学位，研究方向为“英格兰罗马风格的建筑雕塑形式和功能”。目前她在东英格兰大学担任兼职讲师，教授中世纪和19世纪的艺术。

KW Katherine Welch 凯瑟琳·威尔奇于1994年获得纽约大学美术学院的古典艺术和考古学博士学位。她还曾经在哈佛大学任教三年，教授罗马艺术。此后，她又回到纽约大学美术学院担任美术助理教授。她目前正在撰写《从古罗马竞技场的起源到古罗马圆形大剧场》一书。自1991年起，她就在土耳其的艾芙洛狄西亚古城罗马遗址工作，并参与了两个项目：古罗马大型露天运动场归档工作和哈德良浴场的希腊神话雕像复制品出版工作。

LB Louis Bourdua 路易斯·布尔多博士是阿伯丁大学艺术史系的讲师。她曾经就意大利威尼托区的行乞艺术撰写过许多文章，并且正在着手撰写一本有关这一地区艺术赞助和天主教方济德会的作品。

LCH Linda C. Hults 琳达·C.赫尔斯1978年在北卡罗来纳州大学教堂山分校获得艺术史博士学位，她的博士论文题目为《汉斯·巴尔东·格林和阿尔布雷特·丢勒：北方矫饰主义研究》。她曾经在美国田纳西州查塔努加市的田纳西大学、迪卡尔布市的北伊利诺斯州大学、俄克拉荷马州的塔尔萨大学和俄亥俄州伍斯特市的伍斯特大学担任教学工作。目前她在伍斯特大学担任艺术系主席和助理教授。她曾经就北方的文艺复兴艺术，尤其是以汉斯·巴尔东·格林笔下具有魔幻色彩的肖像和19世纪托马斯·莫兰笔下的美国风景画发表过许多文章，而且还在1996年出版了《西方的版画：历史导言》。她还是美国大学艺术协会董事会成员以及中、西部艺术史协会会长。

MB Malcom Baker 马尔科姆·贝克尔是伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆研究中心的副主管。他曾就雕塑和实用艺术史，尤其是从18世纪至今的雕塑和实用艺术史撰写了大量的文章。此外，他还与戴维·宾德曼合作撰写了《鲁比利亚克和18世纪的纪念碑：以雕塑展现历史》。此书获得1996年艺术史米切尔奖。

MG Malcom Gee 马尔科姆·基在位于泰恩河畔的纽卡斯尔市的诺森伯兰大学担任首席艺术史讲师。他于1981年出版了《现代绘画的交易商、批评家和收藏者：1910年~1930年巴黎艺术市场一瞥》，并且为1993年出版的《自1900年起的艺术评论》担任编辑。他的研究兴趣主要包括20世纪早期的欧洲艺术，尤其专注于艺术市场的研究。

MH Maurice Howard 莫里斯·霍华德在苏塞克斯大学艺术史系担任讲师。他曾经在宾西法尼亚州立大学和圣·安德鲁大学任教。他撰写了关于都铎王朝的艺术和建筑的书籍，包括1987年出版的《早期都铎时代的乡村房屋：建筑和政治1490年~1550年》，1996年出版的与迈克尔·斯诺丁合作撰写的《装饰艺术：自1450年的社会历史》。

MK Martin Kemp 马丁·坎普是牛津大学艺术史系的教授。他的著作包括于1989年出版的《列奥纳多·达·芬奇》，于1992年出版的《艺术的科学》以及于1991年出版的与彼得·汉弗莱合作撰写的《文艺复兴时期的祭坛艺术作品》。目前他正致力于研究从文艺复兴时期到20世纪艺术和科学的表现形式。

MKf Martin Kauffmann 马丁·考夫曼博士是牛津大学博德莱安图书馆“特别收藏和西方手抄本”部的助理图书馆管理员，并负责管理中世纪的泥金插画手抄本藏本。他最近就14世纪早期巴黎的泥金彩绘手抄本发表了著作，目前正在从事13世纪英格兰有关圣徒传记的泥金彩绘手抄本研究。

MO'M Mike O'Mahony 麦克·欧·马奥尼曾经在伦敦大学考陶尔德艺术学院研读艺术史。1998年他在考陶尔德艺术学院完成了他的博士论文《两次世界大战期间的苏联官方艺术》。他曾经在考陶尔德艺术学院、温彻斯特艺术学院和雷丁大学任教，并且经常在泰特艺术画廊、维多利亚和阿尔伯特博物馆定期作演讲。

NS Nigel Spivey 奈杰尔·斯皮维在剑桥大学担任古典艺术和考古学讲师，并且是伊马纽学院的研究员。他的著作包括于1996年出版的《希腊雕塑鉴赏》和于1997年出版的《希腊艺术》。

PAE Patricia Emison 帕特丽夏·埃米森是新汉普郡大学艺术史和人文科学的助理教授。她的著作《意大利文艺复兴艺术的高雅与低俗风格》（1997年），特别探讨了自曼特尼亚到米开朗基罗等艺术家所创作的刻意偏离英雄式或者史诗式的艺术作品。她曾经就文艺复兴时期的版画、绘画以及雕塑撰写文章，还针对洛可可风格版画《卡普里奇》写过文章。目前她正在进行有关称号“神圣”的研究。

PAS Petrine Archer-Straw 佩特恩·阿彻-斯特劳博士是一名在加勒比和伦敦工作的牙买加籍讲师和图书馆馆长。自1994年起，她便在考陶尔德学院任教，并且在牙买加和英国组织了一系列的艺术展览，其中包括1994年在伦敦十月艺术画廊举办的“国内与海外的七位牙买加艺术家”展览会；布里斯托尔全国巡回展以及在金斯敦市牙买加国立艺术展览馆举行的展览以及

巡回展，标题为“新绘画世界：1995年~1996年的牙买加当代艺术”，还有在1998年由英国文化理事会举办的“摄影与幻觉：哈里·约翰逊的摄影艺术展览”。她还在1990年出版了《牙买加艺术》一书，目前正在撰写《恋黑人癖：巴黎现代作风的阴暗面》。

PC Paul Crowther 中央兰开夏大学的保罗·克劳瑟教授曾经在牛津大学担任艺术史和美学高级讲师，并且在同一时期成为库珀·克里斯蒂学院的高级会员。他的著作包括于1993年出版的《美学鉴赏和后现代主义》以及于1997年出版的《20世纪的艺术语言：理性的历史》。

PCh Peter Cherry 彼得·彻丽在都柏林市的三一大学艺术史系担任讲师。他和威廉姆·乔丹一起合作出版了《西班牙的静物——从委拉斯开兹到戈雅》（1995年），并与马库斯·伯克合作了于1998年出版的《马里德绘画集（1601年~1755年）》以及于1999年出版的关于弗朗西斯科·苏巴朗的专著。

PM Pauline Maguire 保利娜·马圭尔于1995年获得哥伦比亚大学的博士学位，专攻巴洛克艺术。如今她是美国特拉华大学艺术史系的客座助理教授，并且协助管理华盛顿特区国家艺术画廊的学术项目。她还是《国立艺术画廊藏品系统目录——法国绘画》（即将出版）丛集的著者。保利娜其他的著作包括《论列奥纳多的〈论绘画〉的出版：一些疏漏的章节及其对尼古拉·普桑早期风景画的影响》，于1998年发表在《艺术史探讨》。

PWJ Philip Ward-Jackson 菲利普·沃德-杰克逊是一位艺术史学家和摄影家。由于他在考陶尔德学院康韦图书馆工作，使得他有机会参与19世纪欧洲和北美雕塑全方位图片的编辑整理工作。此外，他还就19世纪欧洲和北美雕塑这一研究领域发表了众多文章。

RG Robert Gibbs 罗伯特·吉布斯是格拉斯哥大学艺术史学院的高级讲师，自从1969年至今起，一直在格拉斯哥大学任教。他的著作包括于1979年出版的《托马索的眼睛》、于1988年出版的《14世纪的苏格兰艺术收藏》和于1990年出版的《托马索的莫迪纳》。此外，他还就波伦亚画派和GEOESE的绘画以及泥金彩绘插画，还有其他14世纪的艺术发表了大量的论文。他目前正在研究波伦亚画派和意大利北部法律手抄本的图示符号以及苏格兰19世纪的崇尚哥特风格的建筑师F.T.平克斯顿的创作。

RH Rebecca Hossack 丽贝卡·霍萨克在获得伦敦克里斯蒂大学艺术史文凭之前曾在墨尔本大学研读艺术和法律。自1988

年起，她开始管理自己在伦敦开办的艺术画廊，而她的艺术画廊以澳大利亚艺术为主。自1994年至1997年，她在伦敦的澳大利亚特派使节团担任文化专员。她还定期为《独立》、《每日快递》和《复兴》杂志撰写文章。

RRRS R.R.R. Smith R.R.R.史密斯自1986年至1995年在纽约的美术学院任教，现在则是牛津大学古典考古学和艺术的特聘教授，讲授古希腊和罗马艺术。他自1985年起致力于土耳其的艾芙洛狄西亚古城大理石雕塑的整理出版工作，并自1991年开始担任艾芙洛狄西亚古城挖掘的总监。

RW Robert Williams 罗伯特·威廉姆斯在加州大学圣·芭芭拉分校艺术历史系担任助理教授，他主要的学术研究方向是意大利文艺复兴的艺术理论。他还在1997年出版了《16世纪意大利的艺术、理论和文化：从工艺到后工艺》。

SB Sarah Brown 萨拉·布朗是英国皇家委员会的建筑调查员，负责英国的历史纪念碑，并且就彩色玻璃镶嵌画的研究撰写了大量的书籍和文章。从1988年到1998年，她曾担任《彩色玻璃镶嵌画》杂志的编辑，萨拉还是伊利大教堂彩色玻璃镶嵌画博物馆的受托管理人。此外，萨拉还是英国中世纪彩色玻璃镶嵌画国立委员会以及英国著名彩色玻璃艺术家协会理事会的成员。

SMH Salah M. Hassan 萨拉·M.哈森在康奈尔大学非洲艺术学习研究中心担任助理教授，从事非洲及非洲流亡的犹太人艺术史和视觉文化的研究工作。他还在美国布法罗市的纽约州立大学艺术史系任教，并且自1992年至1993年成为J.保罗·盖蒂博士后研究员。他于1992年出版了《北尼日利亚豪萨人的艺术和伊斯兰文学》，并且编辑了1997年出版的《带性别色彩的幻象：非洲女性艺术家的艺术》。此外他还和菲利普·G.阿尔特巴克一起编纂了《现代派冥想：非洲文化发展文集》（1996年）。萨拉还参与组织了一系列展览会，包括1995年在伦敦怀特教堂艺术画廊举办的“关于非洲现代艺术的七件逸闻”。他还和别人合作出版了《NKA：现代非洲艺术杂志》，并且担任《非洲艺术和亚特兰蒂斯》的顾问编辑。

SGM Stella G. Miller 斯特拉·G.米勒是布林茅尔学院古典考古学教授，并被特别授予“赖斯·卡彭特”名誉教授。她的著作包括关于希腊罗马绘画和马赛克艺术的论文，而她的研究方向则尤其以马其顿为主。斯特拉于1979年出版了《古希腊帖撒罗尼迦人的两处黄金》，并在1993年出版了《莱森和卡利克莱斯之墓：彩色马其顿陵墓》。

TAH T.A.Heslop T.A.赫斯洛普曾经就读于奇德尔·休姆学

校。他在利兹艺术学院学习了一年的基础课程，然后于1971年获得伦敦大学考陶尔德艺术学院的艺术史学位。此后，他作为一名摄影图书管理员，从1976年起在诺维奇的东英格兰大学担任中世纪艺术讲师。自1997年至1998年，他作为“斯莱德荣誉教授”受聘于剑桥大学，教授美术。他曾经就中世纪的非宗教建筑、手抄本制作、中世纪艺术批评和金属技艺和象牙雕刻，以及印章雕刻和功能进行研究并撰写著作。

TCT Tania Costa 塔尼亚·考斯塔出生于巴西，目前在伦敦大学非洲研究学院艺术和考古系担任讲师，教授艺术史和艺术理论。她的博士论文分析了18世纪葡萄牙和巴西的装饰花砖画的流行周期。此外，她发表的大量著作显示了她对拉丁美洲和非裔美国人艺术的长久的兴趣。目前，她正致力于研究拉丁美洲和美国黑人绘画中图像及文字之间的关系。

WL Walter Liedtke 沃尔特·利特克在纽约大都会艺术博物馆管理欧洲绘画藏品。他于1967年在罗格斯大学获得学士学位，于1969年在布朗大学获得硕士学位，并于1974年获得考陶尔德学院的博士学位。他曾经在纽约美术学院和俄亥俄州立大学任教。他发表的著作包括《代夫特的建筑绘画》（1982年）、《都市艺术博物馆的佛兰德斯绘画》（1984年）、《皇家骑士和骏马：1500年~1800年的绘画、雕塑和马术》（1989年）和《美国的佛兰德斯绘画》（1992年，与盖伊·鲍曼合作编写）。沃尔特·利特克还和休伯特·凡·索恩伯格合作编写《都市博物馆中的伦勃朗和非伦勃朗作品》（1995年版），并撰写了其中的主要文章和55条录说明。沃尔特还参与其他一些艺术收藏和展览目录的编写工作，并撰写了大约50多篇文章和评论。沃尔特1993年荣获由比利时国王颁发的利奥波德骑士勋章。他还为都市博物馆的荷兰绘画展和伦敦国家美术馆于2000年以及纽约大都会艺术博物馆在2001年举办的《弗米尔和代夫特学派》展览编纂了展览条录。

目 录

专家顾问小组	iii	彩色玻璃镶嵌画	112
撰稿作者简介	iv		
前言	1	中世纪的绘画	131
引言	2	祭坛装饰	139
1 艺术的基石 古希腊和古罗马 (约公元前600年~400年)	10	神圣艺术 约1200~1527年	148
希腊雕塑	12	纪念性雕塑 约1300年~1527年	154
古希腊绘画艺术	25	新绘画：意大利和北欧	162
希腊之外的希腊艺术	34	各国的家居艺术	174
罗马雕塑	41	版画艺术	182
罗马绘画及马赛克艺术	55	3 各国的艺术 欧洲的形象艺术体系 (1527年~1770年)	192
理论与批评	63	国际艺术风格 1527年~约1600年	194
古代典范：从奥古斯都到墨索里尼	68	空间的形式 1527年~约1600年	203
2 宗教和国家 欧洲视觉艺术的确立 (410年~1527年)	72	空间的形式 约1600年~约1700年	212
早期的基督教艺术	74	圆雕 约1600年~约1700年	226
泥金彩绘手抄本	80	肖像画：意大利和法兰西	232
持续至约1200年的神圣艺术	96	绘画：西班牙	246
至约1300年的纪念雕塑	104	绘画：荷兰和佛兰德斯	254

英国绘画	262	另类艺术媒体	462
版画	270	摄影	472
室内装饰	278	其他艺术中心：苏联	490
空间的形式 约1700年~1770年	296	其他艺术中心：拉丁美洲	494
艺术学院、艺术理论和评论	306	其他艺术中心：印度	498
艺术的国际散播	311	其他艺术中心：非洲黑人艺术和加勒比黑人艺术	502
4 革命大纪元（1770年~1914年）	318	其他艺术中心：加拿大和澳大利亚	510
绘画和公众	320	后现代主义	514
雕塑和公众	358	艺术史	530
版画	378	艺术评论家和艺术评论	534
摄影	386	艺术博物馆和美术馆	538
设计和产业	400		
艺术史的兴起	416	作者后记	544
艺术评论和美学理想	420	年表	548
艺术博物馆和美术馆	424	词汇表	559
		索引表	564
		译者后记 八十八夜	576
5 现代主义及其后（1914年~2000年）	430		
国际艺术风格	432		

前言

编纂集体创作的作品是一项复杂浩大的工程，因此任何一位承担这样工作的编者都势必需要各方的协助和努力，而短短的前言自然难以表示我对所有作出贡献之人的感谢。但是尺素寸心，首先我要对本书约50位撰稿人表示谢意，正是他们的努力才使得本书顺利完成。他们以高度坚韧自制的态度欣然接受了本书非比寻常且看似杂乱的编辑方式。由于本书以图片见长，这些作者发挥创造性，用尽办法来使文字配合书中的图片分布。尤其是，没有一位作者可以在想要的空间内随心所欲地发挥，但是他们依然毫无怨言。作为这些作者中的一员，我也难免要绞尽脑汁，才能把几百年的艺术创作中的精华提取出来浓缩在一两页当中。

此外，这部著作的专家顾问们当然功不可没：他们不但仔细审查了复杂的初稿，确定了本书的结构，还亲自联系每一位潜在作者。他们还有选择性地评审了最后的定稿，始终如一地支持这本著作直至完成，并提出中肯的意见，尤其是在作为主编的我因为理解片面而导致各种不同误解的时候。倘若没有这些专家，也就没有本书诸多的精华。当然，金无足赤，本书的任何不足之处完全是作为主编的我的过失。

五年前，当牛津大学出版社的麦克·考克斯与我共同商讨是否需要创作一本带插画的艺术史作为杰出“插图历史丛书”中的一卷时，麦克率先提出了创作本书的理念。“插图历史丛书”以一种独特的方式，让不同时代的读者和学生了解重要的历史题材。“带插图的西方艺术史”听来颇有些自相矛盾，因为我无法想象一本没有插图的艺术史——虽然我不得不说有些类型的艺术史因为疏于对插图的分析评论，被称为“没有插图的艺术史”可能更为合适。不管怎样，随着此书项目的开展和完善，本书已经超越了“带插图的艺术史”这一范畴，而是充分利用插图的想象空间，使其成为激发灵感的源泉。而本书最后的规划设计已经和起初的概念相当不同，这一点得益于麦克·考克斯和设计师提供的咨询建议。这本艺术史很可能是出版史上集萃最多插图的艺术史单卷巨著。为此，我深切地感谢牛津大学出版社所有对这本书寄予厚意的人，正是他们的努力才使得这本书得以顺利出版。

在编纂此书的同时，我刚好成为牛津大学的教授。即使我忍痛割舍了一些自己期望参与的其他项目，也仍不可避免地日渐缠身于诸多公务。在时间紧迫的情况下，斯图尔特·麦克里德挺身而出，义不容辞地为此书奔忙。毫不夸张地说，正是他出众的能力和无私的投入成功扭转了我所带来的不利局面。他担任本书的执行主编，并与各位作者协商洽谈。他的不懈与坚定，机智与敏捷以及持久的耐心为我们树立了典范——我亲自见证了他的这些杰出品质。斯图尔特从未懈怠半分，他亲自审阅了每一篇稿件，并以无与伦比的职业精神和敏锐的洞察力提出编辑意见。更重要的是，他不辞辛劳地将各个部分组成一个整体，将文字和图片巧妙地安排在有限的空间里。本书精彩的图片展示在很大程度上要归功于他的设计技巧。

另外，我还要感谢罗赞娜·皮尔斯，还有桑德拉·阿瑟松和索菲·哈特利的支持。他们不论距离远近，购买速度快慢，购买难度大小，克服种种困难，四处搜集并购买了书中的插图。本书的最初设计出自保罗·罗纳之手，而尼克·克拉克则竭尽全力使得全书的视觉风格趋于一致。本书由卡罗尔·亚历山大负责出版质量。而在我这边的“阵营”之中，我的文学代理人卡罗琳·道尼更是在我需要的时候不遗余力地伸出援手，还有一些亲朋好友耐心地陪伴我度过最令人抓狂的时期。我要感谢艺术史系的希拉·巴拉德竭尽所能令我的职业事务井然有序。最后还要无比感谢马瑞娜·沃里斯，她时常在关键时刻扭转几乎失控的局面。

马丁·坎普

引言

在涉及所谓“艺术”（尤其是广义上的艺术）以及由此衍生的“艺术家们”这一理念的时候，受过西方传统熏陶的人通常理所当然地认为艺术创作是一种人类生活普遍或者不变的特点。人们谈及史前艺术、埃及艺术、前哥伦比亚艺术、非洲艺术以及毛利人艺术等各种艺术，认为这些艺术所涉及的文化在艺术创作中发挥着作用，虽然表面上它们没有形成我们所理解的与文化创作相像的事物。人们通常不难理解何为“西方”，而且也普遍认为西方艺术有“悠久的历史”——这是不言而喻的，因为西方艺术已经历了二千五百多年的岁月。但是，这又令人不禁疑惑艺术是否具有自己独立的历史。倘若艺术真的具有独立的历史，那么艺术史和其他历史又有什么区别呢？简而言之，艺术究竟是由视觉形象演变而来，并通过风格题材的发展展示的事物呢，还是社会历史的分支，并在其中发挥根本的作用？正如一位历史学家所说，艺术创作在本质上是“一种社会关系的积淀”。由于本书的题目中“西方”、“艺术”、“历史”这三个词个个都会引发巨大的争议，我个人以为应该开篇明义，将这三个词在本书中是如何被理解的加以阐释。

艺术

虽然哲学家对此争论不休，但是我们所理解的艺术的含义是以一系列普遍接受的假设为核心的：比如艺术包括一些可意会却不可言传的特质（通常被描绘为美学的特质）；欣赏或者创作艺术是一种令人起敬的风雅行为（假如没有任何其他明显的目的）；需要想象力、创造力和原创性，是某种特殊天才登峰造极的创作；艺术有阳春白雪的“高雅艺术”和下里巴人的“实用艺术”之分；有些人因为其特别的才能或者经验，而可以评断什么是艺术中的极品；艺术品值得收藏（假如有足够的资金）；以及为什么艺术品总是陈列在像“画廊”这样特定的场所。

除了以上所述以及与此相关的论断，还有另一些观点，如果我们仔细思考，其实或多或少是持相反的立场：如对艺术的好与坏看法取决于品位不同；艺术受到时尚流行的影响，而且这一趋势在近期尤其愈演愈烈；艺术只可意会不可言传；而我们最终都可以用“我知道自己喜欢什么”这句套话作为挡箭牌。

从历史的角度来说，用以诠释“艺术”的奇怪综合诟病是最近才出现的，而且尤其针对某一特定的文化——且不管这

一文化如何成功地潜移默化地将其观点渗透到与其交锋的其他文化中。艺术一词起源于拉丁语“ars”，大意为“技巧”，但是又暗含艺术实需要天分而并非人人都可以通过学习取得相同造诣的意思。“谈话的艺术”、“烹调的艺术”、“成功的艺术”以及“交友的艺术”（或者“树敌的艺术”）都是由此而来并延续至今的表达。此外，本书还涉及了“ars”如何由单纯的技巧升华为高雅的“Belle Arti”（意大利语“艺术”），“Beaux Arts”（法语“艺术”），或者“美术”等方面。我们会发现到19世纪中期，艺术行业和社会中其他的行业一样，开始制定其独立的准则，并以此来确立艺术修养和实践的必要条件的专业培训。我们可以在科学、技术、人文科学以及医药等领域中见证相似的运动。

20世纪掀起了一系列倾覆艺术教条和学院派的挑战运动，达成了一种广义的虽然欠缺精准的统一艺术理念。20世纪一些更加激进的艺术运动使人难免质疑：“这是艺术吗？”但是艺术界对此的反应，却是任由艺术的概念自由自在地变化，以至于后来，只要有权威人士赞同，任何事物都可被称为艺术。而本书中所讲述的任何早期艺术家，恐怕都难以理解20世纪的这一艺术理念。

由于我们概念中的“艺术”具有文化特征，更因其变化多端而难以被给出固定的解释，因此难免令人怀疑艺术是否与本书所探讨的部分内容文不对题。但是在我个人看来，瑕难掩瑜，而以下三个方面足以证明艺术和本书的密切相关性。

其一便是实用性。在当今世界，不论任何文化背景，“艺术”都被认为应以观赏为主，而并不强调其实用性。人们对艺术有某些共识，比如，所谈论的艺术究竟是什么，在哪里可以找到例证，或者假如我们想要一探究竟，应该阅读哪些书籍。更有足够的佐证说明，艺术可以用来恰当地描述一系列值得探讨的相互联系的事物，尤其是这些事物的文化背景以及有关理念结构的元素，比如美感、表征、自然主义、抽象主义、表达、装饰以及技巧。

其二则有关人类价值。假如，从一方面讲，我们无法确实地将艺术的现代概念延伸到其他距离我们较远或者较早的文化中去；另一方面我们也无法将这一现代艺术概念从其中完全排除。我们不应该错误地假设如果没有人描写日落，便没有人懂得欣赏落日的灿烂。同理，假如一个社会没有留下任何证据说

明已经发展出了完善的艺术理念，我们也不能简单断定那些制造人工装饰品的人和那些欣赏的人没有受艺术的驱动。将其他文化排除在被我们称为艺术的文化领域之外，与将“艺术”强加于这些文化一样傲慢无礼。因而，最好的办法就是以敏感和宽容的态度，尽可能地将这些自古至今因人类本能激发而创作的美妙作品归档整理。

其三是历史原因。相对而言，本书涉及的西方传统更具有-致性：西方文化传承自古希腊，无论是雕塑、绘画，还是制作一件美丽的物品，都是一种特殊的行为——要求制作者具有特殊的才艺，同时要求作品的欣赏者作出某种特定的回应。虽然古代的雕塑家、画家以及他们创作的作品并不享有现今艺术体系赋予的崇高地位，但是当时对于有理论基础的艺术创作的资助，以及对于诸位顶级大师的盛名和作品的记载，无不显示艺术体系的关键因素在当时已经形成。虽然中世纪早期破除偶像的行为以及对肖像的限制妨碍了肖像艺术家在哲学和社会领域发挥作用，但是我们显然不能落入前文所提及的“落日”论的谬误之中，假设限制艺术理论上的言论自由即意味着精通艺术是不被认可的。不管怎样，到15世纪至16世纪，尤其在意大利，精英艺术家无论在艺术主张还是社会地位上都愈发自信。愈来愈多的艺术家自觉地宣称传承了诸如普拉克西特列斯、阿佩利斯，或者其他著名古希腊艺术大师的风格。一旦这种自我意识进入艺术领域，并且是以书面形式出现，就势必成为永久印记。事实上，我们可以断言，后文艺复兴时期的西方文明的主要特点就是艺术家的自我意识，以创造力、创新性以及个性为核心。艺术家们逐渐进入了一个叫做“艺术”的殿堂里生活与工作，窗外的景色决定了艺术家们创作为人所喜爱的作品的操作空间。虽然后来者试图推倒“殿堂”所有的墙壁，但却只不过形成一些零散无规则的支派。

西方

在论及“西方”传统文化时，我们又一次使用了一个通常被人们不假思索地误解其特定文化渊源的词语。以我们居住的地球为例，假如我们能到达地球的极端，便会发现除此之外的所有地域都是西方，或者东方，抑或其本身。对美国人而言，西方很可能就是“荒野的西部”，而波士顿则毫无疑问位于东部；但对居住在伦敦的人来说，西方则是所谓的西部县郡，比

如德文郡或者康沃尔郡。全球公认的对西方的解释，则是非“东方”，并且根据广义的欧洲文明而大致分为西欧、中欧、北欧和南欧。随着美国的崛起和其文化上对“西方”的兼收并蓄，更加上在冷战时期“铁幕”将欧洲分为两个受不同政治影响的区域，“西方”大略指代洛杉矶以东，匈牙利以西，更无视地理位置地涵盖了非洲和巴拿马运河以北的所有地方——还将此地理概念延伸，包括了澳大利亚和新西兰。此后“铁幕”的分崩瓦解使得东方地域的界限更加模糊，就像在大部分历史时间一样。但是“西方”在文化概念上仍然一贯指欧洲艺术理念和这些理念在美国的移植(以及变化)。我们在此使用“西方”一词无非是取其便利。

历史

“西方艺术”具有悠久“历史”似乎是不言而喻的。“西方艺术”已经存在了两千五百年的岁月，并经过一系列演变。曾经，西方艺术史的组成部分相当清晰可辨——它包罗了一系列的艺术风格和后来的艺术家们；西方艺术或多或少地沿着主流呈直线发展，并衍生出形形色色的分支，也有偶尔的堰塞（比如反圣像运动）和间或的优秀作品大量涌现（比如文艺复兴时期的艺术）。即使我们已经不再相信清新自然的古希腊雕塑“胜于”僵直呆板的《青年男子立像》，或者拉菲尔比之乔托具有更高超的审美意识，抑或者毕加索的作品应该比赛尚的更有价值，因为前者在抽象艺术上更上一层楼。我们仍然可以断定西方艺术以改革创新，扩大影响，兼收并蓄和再次创新的不息循环为核心，更以含蓄的进步理念支持其发展。回顾历史，我们发现19世纪的自然主义风格实际历经磨难，才从文艺复兴一步步地走向胜利，并和古希腊的重要艺术发展运动殊途同归——这无疑有力地推动了艺术史的定向发展。按照艺术自身的标准，艺术自身独立自主发展的必然性（比如对20世纪五六十年代时期的超抽象主义艺术和极简抽象艺术追往溯源），则可以看成是20世纪早期的艺术家们不屈不挠努力的结果，而且导致了艺术没有形成完全的“艺术发展”。但是除了这一点瑕疵之外，艺术发展似乎并无太多不妥之处。

在避免了以上谬误的鼎盛时期，假如配以微妙的视觉分析，并且广受四方艺术赞助，吸纳各种不同的艺术含义和理论，以风格变化为主的艺术史具有摧枯拉朽的强大魄力，又有

进退自如的弹性。但是，即使最具影响力的传统艺术史也无法解答“这是谁的艺术史”这个问题。

就是否可以从其他角度撰写艺术史的问题，女权主义作出了明确地回答。女权主义艺术史的主要成就，似乎并不是以艺术作品来力证西方艺术学院派是论资排辈的雄性天下（这种论调已是老生常谈）；不是试图说明在早期现代欧洲的资本经济扩张中，有多少譬如“企业家式的创新性”等艺术专有名词是受到主要男性价值观影响的；不是未给予女性艺术家应有的地位。事实上，女权主义最具创造力的作用便是以更如含蓄的方式展示了女性如何经过协商而获得在文化领域中的一席之地，如何在创作和欣赏艺术的变换过程中扮演特定的角色。

还有一些其他主要的观点，来自于那些立志要推翻奠定整个西方艺术和文学体系的假定的人的自由联盟。这些被质询的假定小到意义明确的观点、作家或是创作者通过这些观点来和读者或者欣赏者进行的沟通；大到反对并且摒弃整个西方世界观的绝对优越感。从艺术史的特定立场来看，其中最具有显著意义的便是针对西方艺术体系借助“审美价值”这一面纱来掩饰一系列的政治和社会态度的辩论。而艺术正是因为这些政治和社会因素才成为商品，并根据特权阶级的利益来进行艺术创作、交易和炫耀。

这些对艺术的质询通常被集合在一起，并被冠以“后结构主义”以及“解构”的标签。但是我们并不一定非要接受这些质询背后的政治和哲学依据，才能逐渐理解西方艺术是社会的产物，以及西方艺术是如何有意无意地表达了社会的各种特点（无论这些特点是否具有价值）。但是，艺术家的实际创作方式以及艺术作品激发欣赏者各种反应的方式，看起来总是出乎历史学家提供的社会认知理论。即使受到相同的艺术和社会习俗的制约，在同一社会中比邻而居的艺术家们仍然不断地显示出卓越独到的、令人钦佩的洞察力。

作为一名历史学家，我无需为西方艺术所取得的成就以及支持西方艺术的文学作品感到歉然，我认为更加有必要承认西方艺术已经确立了某种审查其他文化的特有见地。西方艺术所独有的特性，更是包罗万象的传奇——或者说是从不同视角展现的系列故事。在传统主流意义的艺术风格史之外，我们还可以撰写艺术经济史，艺术社会史（类似的著作已经颇多），艺术的欣赏、领悟和批评史，艺术赞助及收藏史，非西方风土和人情的历史发展的描述，艺术技巧史，或者艺术理念史，等等。

每一部历史都显示不同的证据，或者突出相同素材中的不同方面对艺术作品进行考证。由于我们注意的角度不同，在最有效的时候，每部艺术史都在某种程度上使得艺术品“不同”。仅仅凭一本书这样有限的空间，我们自然无法涵盖一

切。与选择应该怎样做和应该包括什么一样，放弃什么和选择什么同样令人费尽心神。

本书期望尽可能地以不同的角度和启迪性的方式，参照西方的定义来考察西方传统的核心，同时又特别留意这些定义是什么以及其局限性。本书涉猎广泛，甚至还力图详细探索了那些大部分艺术史即使涉猎也只是一笔带过的地方。例如，虽然本书主要论述“高雅艺术”，但却一反常规地用更多的笔墨突出了“实用艺术”这一部分。在探索西方艺术如何向非洲等其他文化移植的过程中，本书虽然篇幅有限，必须有所取舍，却并没有局限于通常已经盖棺定论的说法。在本书的创作过程中，无论是创造性地兼收并蓄，还是不得不忍痛割爱，都有必要让读者了解本书是如何成稿且付梓的。

理念

本书贯穿了整个创作和编写过程的创作原则，是将图片分类编纂，并以此赋予不同艺术时期和艺术篇章一种视觉上的“特征”。匠心所在就是期冀以一组组直观的“视觉之旅”，发挥出图片本身独有的效果；不是将某个“杰作”单独分离出来欣赏，而是以一系列并行排列的图片营造出一种视觉的盛宴，令人如临其境。同时，为了更好地衬托文字部分，我们精心地对图片进行挑选。这些图片内容从并列的画作到展现公众如何“消费”艺术。在看完全书或者翻阅部分章节之后，任何一位读者都会发现本书不同于一般的艺术历史书。本书的独到之处在于利用图片不同的形状和特点展示其独有的魅力——而不是仅仅借编辑或者作者之手来人为显示这一点。

本书的另一独到之处是分段编写，而并非按照惯常的艺术时期比如：“中世纪”、“文艺复兴”、“巴洛克”、“洛可可”等进行分类，或者冠以某些常用的标题比如“浪漫主义风格”或者“印象派”。当然，本书许多地方仍然采取这种标准的分类。因为完全摒弃这种标准分类将会置本书和读者于荒谬之中，使得我们无法在艺术的历史氛围中理解欣赏艺术。而且，这种标准分类之所以能长久留存，也是因为其恰当可行。但是在以一种崭新的视角审视西方艺术的浩淼长河之后，我认为这种现存的分类方法实际上掩饰了肖像画或者雕塑在宗教和非宗教领域中更长久的延续性。我并非建议从此就应该按照本书中五个重大艺术时期来划分艺术史，因为不同形式的艺术分类组合实际上会给艺术的连贯性和变化带来新视点。但是，在看到作者们按照这一特定的结构编写的艺术史之后，我可以很自信地说本书确实展现了：历年来艺术在宗教和世俗世界中的主要功能是如何形成、持续、变化、复兴以及变革的；宗教和国家机构又是如何一贯地按照其所需要的形象来创作艺术的；

艺术的兴起是如何作为一种文化机构为艺术家们创作艺术，艺术爱好者赞助艺术，收藏者收藏艺术，画廊展示艺术，画商们交易艺术以及艺术史家撰写艺术提供主导的概念框架。

本书中的五个重要艺术阶段是特别为艺术史量身订制的，并不适用于广义的历史或者历史的其他分支。但是，假如任何历史分支对于时期的分段都和其他专门的历史分支的时期分段迥然不同，也确实出人意外。且看历史的重大分水岭，其中410年古罗马帝国的衰落和罗马教皇帝国于1527年的沦陷，以及1914年的第一次世界大战开始——这三个转折点可以用来标记西方历史的任何流派。而第四个分水岭1770年，则是长达20年的一系列改革运动的起点：其中颇引人注目的是美国独立战争和法国大革命；1770年之后的一个半世纪，也是那些国家工业化和职业化同时发展，争霸帝国主义舞台的时期。前面所说有关罗马的两个标记是以罗马为中心的反映——对于泛欧洲和泛地中海帝国而言，罗马首先是一种标志性的中心，其次也代表着圣·彼得教皇和后来继位者的权力中心——圣·彼得教皇曾经宣扬精神统治的力量其实绝不亚于真正的领土征服。

（很可能是）唯一贯穿从古希腊罗马到16世纪的宗教革命的主线艺术，是对宗教价值的艺术诠释，拥有权力和财富的国家和其他一些世俗机构，如王朝、城市行政部门和个人使其通过物质的环境和材料的形式表达出来成为可能。自公元前15世纪的苏格拉底至1527年罗马教皇的统治在神圣罗马皇帝的军事力量下瓦解期间，西方思想的不变特色应该可以视作是俗世红尘为满足“实际生存”的“积极生活”和修道院隐士为脱离所谓“春秋大梦”的“沉思生活”之间的对话交流。而艺术的风格模式便是这一交流的写照，长期以来反映了权力和艺术作品在人类生活中相互平衡的转换。通常，无论在任何阶段，通过沉思永恒价值来崇尚理想的艺术文化都偏爱那些象征庄严主题的画像和那些用来描述普遍真理故事的画作；同时，描绘人类潜能，无论是集体还是个人征服世界的写实主义艺术作品具有更复杂的表现形式。因此，强调积极把握人生的主题多通过自然主义来表现。

在1527年至1770年期间，政教合一的轴心统治仍然具有重大影响。但是，即使在政教合一统治更易延续的天主教国家，世俗权力集团仍然是这一轴心保持或者变化的最关键决定因素。假如不是由于一系列宗教和非宗教原因，使得欧洲大片疆土的统治者们实行了宗教改革，教会很可能也会实施宗教变革；天主教的反宗教改革获得了欧洲一些主要君主国，特别是西班牙国王菲利普二世的支持。以上这些变更对艺术的影响可谓极其深远。从前的反“偶像雕刻”再次取得支持（虽然马丁·路德自己并不是一个反圣像主义者），而影响力之巨大，

以至于连大不列颠这样的国家都不得不放弃大量雕像制作的传统——因此，经济、政治和知识领域的活力并非一定伴随肖像画和雕塑这样的艺术文化的兴盛。17世纪荷兰艺术的“黄金时期”，尤其以非虔诚宗教信仰主题的“架上画”占主导地位。这主要是因为荷兰这样一个商业社会中，教会经过了宗教变革。但是，荒谬的是，反而那些欧洲的主要国家——法国、意大利和西班牙，仍然不愿意放弃以宗教为背景的肖像制作传统。而艺术家的新的社会地位主要通过学院的崛起来表现。似乎，正是因为肖像或塑像在精神行为中被赋予了较高地位，因而这些肖像或塑像的创作者也跟着享有了更高的社会地位。

及至1770年，正如插图艺术发展所显示的，教会已经不是最大量制作精美肖像和塑像的中心，而以贵族为代表的宫廷也不再是主要的艺术赞助中心。有关艺术的话题渐渐围绕着“艺术”本身作为一项可以激发最高志向的职业，或者能显示出卓越天才的业余爱好这些主题而展开。艺术在某种意义上已经成为一项产业，而不再仅仅是艺术直接创作者和艺术爱好者的天下，还包括了艺术培训、展示和销售机构，艺术营销和交易组织，艺术传播的再生媒体，以及对艺术的过去和现在进行评论的文献传播媒介。在“主义或者学说”流行的时代，浪漫主义、现实主义、印象派以及立体派等“运动”反映了艺术已经具有其自己的学说，而正当的学说派别则会使得艺术达到美学巅峰的神圣目标。而这种美学的巅峰很可能存在于“艺术至上主义”之中，但是却更常因为某些更广泛的社会、人类或者精神目标而得以实现。

在本书倒数第二章中，艺术作为“艺术”的崛起是1770年至1970年，这段时期的主要特点，也是这段时间最好的分水岭。以此为准，现代派艺术的创始鼻祖毕加索、马蒂斯和其他同时代画家的作品，可以被看成是具有浪漫风格的艺术家在艺术领域中尽兴发挥的一种自然表现。这恰恰是为什么这一时期包括1770年到1914年这样长远的时间跨度。但是，1900年之后的先锋艺术在艺术直观形式上的彻底变化，则为后来一系列的艺术分裂埋下了伏笔。而这些分裂是如此彻底，并且在地域影响上如此广泛，以至于在第一次世界大战之后，现代主义艺术理应被尊崇为“国际现代主义艺术”。现代派艺术同时取得了其他世界性现代派比如在科学、技术、建筑、文学以及音乐领域中的联合支持。

从更长远的角度回首来看，比如以五十年为期，艺术的另一个新时期“后现代主义”开始于20世纪60年代或者70年代，似乎应该被视作20世纪艺术的自然分水岭。目前看来，假如是考虑长期的艺术趋势，后现代主义艺术在短短几十年里压制了现代主义艺术家的创作，可以最恰当地被描述为是在培养了自觉的

达达派和超现实主义的同一文化背景中崛起的。达达艺术和超现实主义以艺术来创作艺术的行为，成为在20世纪60年代后期的创作特点之一。从这种意义上说，后现代派是现代派的延伸，而且夸大了其对20世纪上半期传承下来的艺术理念的抵制。

地点与时期

在根据主要的策略性决定而设定的全书大纲范围内，还要经过一系列更繁琐的挑选来决定什么需要被收纳到本书中去，什么需要放弃。收纳和放弃的部分主要根据不同的地理、年代以及艺术分类来取舍。理解本书如何编纂的最好办法是以读者或者观赏者的角度，详查章节中的细节部分。

正如可以想象的一样，本书的第一部分，“艺术的基石”描述的是古典风格的古代，也就是所谓的古希腊时期和继古希腊之后的古罗马时期。最早的古希腊绘画是一块装饰着人物和马匹的具有几何风格的火山石碎片，时间大约为公元前750年（图20）；而距今最近的罗马绘画，则是一块以大理石雕刻的行省执政官头像（图79），创作时间大约是5世纪。本章节摘选了一部分众所周知的艺术作品和古典主义风格的艺术作品；但是在本书的其他章节中，编作者们没有按照标准的研究艺术史的方式，而是利用本书的版式，通过对一系列不同社会阶段所产生的画像的功能和意义的主题，进行更具有启迪性的探索。书中还有两部分可以被看成是“超越”了古典主义艺术视野的研究：其一是探讨了古典艺术时期的艺术在地理上的传播，其二则是研究了古典艺术的不朽遗产。

本书的主要文字和图片部分涵盖了公元前5世纪到公元4世纪的艺术创作，而且包括了一些激发了西方世界无数后世艺术家灵感的宗教经典画作。来自巴台农神庙的雕塑，也就是所谓的“埃尔金大理石雕塑”，被认为是艺术史上任何时期都难以媲美的顶尖艺术创作，并吸引了无数的文化朝圣者去伦敦的大英博物馆一睹其风采。由于希腊人认为这些大理石雕塑是希腊文化的遗产，因此不断提出归还这些石雕的要求，使得这些石雕成为英国政府和希腊政府之间持久争论的主题。但是，尽管这些遗留下来的艺术作品令人叹为观止，我们对于古代艺术的评估却是基于对古希腊艺术原创的不全面的了解。许多所谓的古希腊雕塑杰作都是通过罗马的仿制品而闻名遐迩的，而希腊绘画可能是由于其他地方或者其他时期对这些画作的仿制，或借助其他的媒介而流传于世。正是在这种情况下，有关艺术史以及艺术理论的文献对我们理解古代视觉艺术发挥了并继续发挥着关键作用。而后人对古代视觉艺术的理解经过了巨大的变化，不仅仅是从我们过去的历史视角，也是通过近来的对这一视角的修订。本章中对艺术最重要的重新评估是从罗马具象

艺术本身的折衷主义和社会功能出发——罗马的具象艺术并不仅仅是对古希腊艺术成就的微弱传播。

第二部分“教会和国家：欧洲视觉艺术文化的确立”，并没有按照惯例跨越通常被称为前后联贯的不同的艺术阶段：早期基督教时期、拜占庭时期、中世纪和文艺复兴时期。4世纪20年代，由康斯坦丁大帝为基督教王国创立了更持久的艺术延续性。这一延续性也为本书从长久角度审查艺术提供了根本原因。虽然这一部分名义上是以“罗马帝国”的衰落到410年西哥特人入侵罗马为起点，但是实际上我们就这部分的讨论因需要提早了整整一个世纪。这种多少有点凌乱的分段提醒我们：重大的文化或者宗教事件和政治转折点很可能并不像历史学家所喜欢的那样优美地巧合。事实上，假如我们考虑一下罗马帝国衰落之后那些“野蛮人”皇帝的文化抱负，或许我们很容易认为他们的抱负无非是仿效康斯坦丁大帝的罗马帝国理想和精神境界。虽然同时期的拜占庭文化以君士坦丁堡（如今的伊斯坦布尔）为中心，但是在此处我们将这一时期的拜占庭文化放置于欧洲的背景中进行考证。只是在本书的泥金彩绘手抄本艺术一章中，由于拜占庭的泥金彩绘手抄本艺术源自不同的地方，所以没有像其他拜占庭文化一样仅以欧洲为背景。

其后，康斯坦丁大帝之后的最新接班人——神圣罗马帝国皇帝查尔斯五世率领部队在1527年对罗马进行掠夺，限制了此时期艺术的发展。令世人震惊的“神圣”的罗马皇帝对罗马教皇的圣殿进行的抢劫，还有同一时期马丁·路德对罗马教会的挑战，都在整个欧洲引起巨大反响，并造成了持久的影响。此时，列奥纳多·达·芬奇、拉菲尔和乔尔乔内已经作古，而丢勒在他艺术生涯的尾声则皈依了路德教会。虽然在“文艺复兴盛期”的两位先锋大师，米开朗基罗和提香分别生活到1564年和1576年，但是在1527年之后，意大利的艺术观念在整个欧洲的传播和文化变革似乎开启了新阶段。

中世纪和文艺复兴时期复杂而动荡的国家以及行省政权体系，为我们展现了一个完全不同于罗马帝国的画卷，却并不代表社会事业机构和个人通过画像和雕像的形式创立、装饰和传播意识形态的雄心受到永久削弱。即使经过高级的全球交叉性繁衍，此期跨地域和时空的形形色色的艺术创作仍然令人惊叹。虽然直到这段时期末期，仿效自然主义风格的古代理念才被当作重要的中心思想再次采用，但是罗马的艺术名作一次次被艺术家们模仿——尽管有些模仿的痕迹轻微，而有些则是更直接地模仿。从这种角度来看，文艺复兴——即所谓古典主义理念和风格的再生——与其说是一种彻底的决裂，不如说是自发性地对零散的周期性的艺术趋势进行合并。而正是这一趋势实际上实现了古代艺术和基督教的统一，也正是康斯坦丁大帝

曾经为之努力奋斗的统一。

在第二段时期，雕塑和绘画仍然是艺术表现的主要形式。对于祭坛雕刻进行特别的研究，为的是展示具有宗教祈祷功能的典型艺术风格。但是，对于其他形式艺术作品的强调，反映了当时所创造的小型宗教艺术作品（比如，用珍贵的材质制作的祈祷用物品以及精美的泥金彩绘手抄本）和彩色玻璃镶嵌画巨大的辉煌耗费了大量人力物力。虽然宗教肖像画在文献和插图中占据主导位置并不代表它们在当时被投入大量的创造力和财力，但是“国内艺术”这一章，则多少表现了非宗教的世俗艺术创作愈来愈引起重视。此外，为了避免太过强调绘画而造成的失衡，最后一章“版画”强调了作为“次要”艺术之一的版画在将艺术形象带给更广泛欣赏者的过程中扮演的极其重要的角色。

对这一部分同时也是本书其他部分编纂和重要性排序的结果，是避免太过于集中强调某个艺术家的成就。文艺复兴时期的艺术特色之一，便是艺术家们百花齐放的个人艺术风格，而这一主题已经成为写作的焦点。虽然这种个人风格发展完全应该得到承认，但是并不意味着一定要把每个艺术家的艺术生涯收集归档。不管怎样，读者不难在其他的书中找到有关莱昂纳多和米开朗基罗等人的详细艺术生平介绍，而为文艺复兴时期大师撰写的专著则更是不胜枚举。因而，本书旨在展现各位艺术家追求其艺术生涯的背景。

第三部分“各国的艺术”涵盖自1527年至18世纪80年代的艺术创作，包括了两个独立的艺术阶段，17世纪的巴洛克艺术和18世纪的洛可可艺术。巴洛克艺术，甚至也在某种程度上包括洛可可艺术，通常都是以那些为教堂、政府、贵族工作或者迎合不断扩大的艺术品市场尤其是绘画市场的艺术家为特色。以巴洛克艺术的“巨匠”伯尔尼尼、卡拉瓦乔、伦勃朗、鲁本斯和委拉斯开兹为重要代表。这是本节叙述中最显著的部分，此期，有别于壁画的独立“架上绘画”日益蓬勃兴旺，成为衡量艺术家成就的主要标准，也是艺术爱好者争相购买的艺术作品。“架上绘画”主要在介绍意大利、法国、西班牙、荷兰和佛兰德尔（即现在的比利时），以及英格兰的章节中详细讨论。但是，第三部分编写方式的另一个目的，则是为了展现众多艺术作品之所以如今被陈列在画廊中，只不过一种程式化的艺术组合，或者是以机会主义的方式将一组艺术品放置在一起。这一点不仅适用于重要的巴洛克艺术和洛可可艺术的宗教以及世俗领域比如建筑、雕塑和绘画（正如“空间的形式”一章中所描述的一样），而且也适用那些意在笔先的艺术作品，尽管这些艺术作品并不一定是为某个特定的场所创作的。作品的背景主题为“室内装饰艺术”这一部分提供了创作意图，而“室内

装饰艺术”则包括了“实用艺术”或“装饰艺术”的创作范畴。

在两个半世纪的岁月里，艺术的赞助、创作以及收集日益为强大富有的国家，比如法国、荷兰、佛兰德尔以及大不列颠所控制。私人艺术爱好和收藏，曾经是社会最高阶级才享有的特权，后来日益延伸到不断崛起的资产阶级，主要是通过艺术展览机构推广得日益兴盛的艺术市场，后来又得益于艺术经销商和拍卖行的推广。西班牙，一贯的与众不同，在不同的地区中心都拥有个人创办的蓬勃发展的绘画学校，并且在向拉丁美洲推广基督教艺术中起到特殊的作用。意大利风格16世纪在国际上赢得盛名，意大利借助于教皇统治下罗马的政治和文化活力，某种程度上也借助于托斯卡纳大公国、威尼斯共和国、那不勒斯王朝和一些小型的城市国家，奠定并保持了巴洛克艺术风格的领导地位。但是，在这段时期末，只有威尼斯还仍然是本土艺术创作的主要中心。

艺术在欧洲的主题、规模、风格以及赞助上的巨大区别，主要是和各国与罗马天主教或者与新教结盟有关，但是，天主教文化国家的普桑的斯多葛式的坚忍克己和鲁本斯的奢华繁琐画风形成的鲜明对比，而伦勃朗虽然生长在信奉新教的荷兰，画风充斥着艺术的丰美，却和信奉天主教的西班牙画家委拉斯开兹保持着密切关系——以上这些都提醒我们，受艺术恩主赞助的艺术家们，既可以自由自在地发挥自己的风格，也可以在确定的文化界限内进行创作。艺术家们用以指导艺术创作的理念框架也非常不同。以巴黎为首的雄心勃勃的艺术学院，为最高级的艺术创作设定了最高的理念——描绘重要的道德故事，却贬低那些以风景或者下层劳动人民生活为主题的艺术家的。与之相比，荷兰本土的艺术在17世纪时期达到丰盛的成熟期，却并没有伴随任何主要的学院派创作理论。

虽然在18世纪启蒙运动时期和浪漫主义时期，英国和德国都拥有著名的国立艺术学院，但是到1770年，艺术革新的主要中心仍然明确地转移到了巴黎。此期不得不提西班牙的戈雅所取得的卓越艺术成就。巴黎在艺术上的领导地位，一直延续到20世纪。

本书的第四部分“革命大纪元”见证了“高雅艺术”与“实用艺术”各自争奇斗艳，并且竭力期望通过不断扩大的公众论坛取得新的特性。即使是最明显的学院派作品，比如雅克-路易·大卫用于道德教育的故事，也成为公众瞩目的话题，而且常常被看作是某种政治契机。即使是在不那么强调历史题材作品的浮夸和高尚道德的英国，也有足够丰富多样的艺术作品以满足大众的社会和审美需求，尽管这些人以前从未光顾过艺术市场。这些进步在本书的“肖像画与公众”以及“雕塑与公众”等章节中都有直接的描述。后来出现的摄影艺术以及其逐步上升为一种

“大众艺术”，在此被视作是小型且花费较少的艺术创作尤其是复制版画的延伸（并最终将其取代）。出于一种互补的作用，艺术设计的工业化将“风格”赋予了大众，虽然这些大众在社会地位上往往低于那些按照传统可以直接向艺术家定购精美艺术品的人。

和其他主要按顺序介绍艺术家及其作品的艺术史不同，本书中“艺术评论和美学理想”、“艺术史的崛起”，还有“艺术博物馆和画廊”这些章节，旨在帮助读者了解“艺术世界”的知识性和基本原理的框架，为我们理解1770年之后的艺术提供了极为重要的背景。在艺术市场不断扩大的国家，尤其是在法国和英国，主要的艺术交流不再是艺术品购买者和艺术创作者之间的意见交换；相反，公开展示自己作品的艺术家和那些为公众确定艺术欣赏标准的人之间的交流占据了主导地位。由于篇幅有限，本书在涵盖了这些主题之后，就无法对每个艺术家以及其杰出的艺术作品给予更详细的评论。但是，由于我们的目的是全面地描绘西方艺术形成发展的过程，因此这种安排应该切实符合这一要求。

从起初盛行的新古典主义学说，到20世纪早期立体主义对艺术表现形式的彻底瓦解——这段时期的显著特色是将艺术家作为创造主角。将审美能力诠释为人类创造力的精髓，而将艺术家视作自主信仰的先知——这种对艺术家和艺术的诠释实际上有据可考，因为历来艺术家最普遍的形象便是波西米亚式的流浪汉形象，不被理解，而且和其同代相比更具有超前意识，只能通过艺术的标准被解释。

最后一部分“现代派艺术和其后的艺术”，以第一次世界大战前就奠定了其风靡全球基础的“现代派艺术”为开篇，然后探讨了艺术创作向非传统媒介的延伸。后者正是这一世纪后半期的鲜明特色。但是，对现代派艺术运动和现代派艺术家的介绍只是本章的一部分。本章以及前面章节的宗旨，都在于提供艺术的历史，而并非致力于艺术家和其艺术作品的故事。虽然在美国的大力推广下，现代派先锋艺术风靡全球，但是从20世纪末期的角度看，现代派艺术的胜利并不像在前四分之三个世纪那样具有决定性意义，如其在20世纪的大部分时期那样无可置疑。在所有抽象的雕塑和绘画艺术流派中，对某种艺术价值过分的吹嘘，并没有限制象征性艺术表达的发展，无论是在那些现代派艺术占主导的具有先锋意识的国家，还是在那些依附于不同艺术功能理念的国家。那些关于苏联和拉丁美洲的章节介绍了在现代派艺术时代可以繁荣的其他艺术种类。在那些屈从于帝国扩张统治的地区，西方的艺术观点传入之后便不可扭转。但是，在对非洲、加勒比和印度的现代派艺术的讨论中，对国际主义的接纳，或多或少是通过不断的对话寻找新

的途径来重新表现本土的艺术风格、媒介和主题。这一点在对远东艺术也有同样的讨论。但是由于本书以西方艺术历史为背景，因此更应该着重于那些通过长期殖民统治而从西方理念直接延伸中选取一些例子，而这些殖民统治中尤其以英国殖民统治的地域最广大。

此时，艺术的教育以及文学产业逐渐占据统治地位。传统意义上热爱艺术的赞助家们已经被艺术收藏家和经销商组成的网络所代替，而政府则更倾向于出资由中间代理商筹办艺术展览，以及为那些被认可的艺术家们提供经济支持。艺术家们，不管心中怎样渴望或鄙视艺术评论或者艺术史，实际上却始终为艺术评论提供各种艺术作品，并且在艺术历史上留下了辉煌的一笔。毕加索的《格尔尼卡》，是一幅描绘西班牙内战的历史性巨作。《格尔尼卡》的创作过程被拍摄成电影，成为由媒体明星公开演绎艺术作品的早期例证之一。艺术家的宣言、展览声明以及他们与艺术评论家的关系（以权威评论家克莱门特·格林伯格编写的《美国抽象艺术》为例），都成为艺术家生涯不可或缺的一部分。书中有关“艺术评论和美学理念”、“艺术史崛起”以及“艺术博物馆和画廊”这些章节，为我们理解更广泛的“艺术”体系提供了基础，而这“艺术”体系也正是所有艺术创作家们都需要了解的。

本书中对于最近艺术发展的评价很可能是最主观性的，这在确定哪些作品更有意义的时候无可避免，也无可厚非。但是，由于那些支持现代派艺术的极其自我而且详细的艺术评论，我认为理解所谓的“后现代主义”也不是没有可能。波普艺术、概念艺术以及刻意地在后现代派艺术中折中地混合以前的艺术风格，不外乎是有关艺术创作中的创意和绘画。一些最著名的艺术作品和艺术家们开始以公开表演的形式表现艺术，并且通过一系列的专家和公众媒体对外宣传。这些媒体包括那些极其鄙视“盐渍鲨鱼”（即指达米安·赫舍用5%甲醛浸泡的鲨鱼来表现艺术的方式），并对那些愚弄公众无法无天的艺术形式深恶痛绝的大众媒体。并因此使得艺术和艺术家们声名鹊起。教授、创作和展示艺术的彻底机构化的反学院派，被比作曾经一度具有改革性的社会理论（最出名的是马克思主义）被规范到所谓的文化分析模式，如今则脱离了任何大型的政治运动。艺术历史的创作方式本身开始分散成多元化的学术模式，正如同艺术创作已经不再是可以被定义为某种事物的创作。

方法步骤

20世纪后期发展的艺术史实践的多样性为艺术史的概略性编纂形成了巨大的困难。从实际出发，对每一章都从所有可能的角度进行分析是不可能的，而不同的作者（本书共有51位作者）

更不可避免地如何撰写艺术史各执一词。但是我作为编者亲自策划的这本艺术史大纲，不但确定了每一位作者都希望探讨的范畴和章节的文字部分、配图部分版式设计，以及每个主题应该占多少篇幅，而且传达了意图表达的主题。除了艺术史惯常包括的艺术风格发展、功能、内容以及表达方式，还有一些主题也值得探讨。这些“标志”性的主题包括：书面文献、自然背景、艺术赞助、艺术鉴赏、技巧、性别问题、艺术的中心和边缘、种族问题、媒体和状况、“艺术”理念以及目前的艺术创作。编辑对这一系列的问题对每一部分的重要性作出临时的评定，又留给作者足够的自由就这些类别的有关性和有效性作出自己正确的判断。拟定的大纲允许范围内不同的处理方式，以不同的形式反映在各个时期的艺术特点（更重要的是流传下来艺术作品的特征）以及各位作者的个人看法。由于任何跨越年代的概略艺术史对丰富的艺术创作，以及针对不同的要求都需要平衡编者拟定的程序和作者所负责撰写的部分，因此编者并没有采取任何惯常的办法来抑制这些不同的处理方式。

我确信没有任何一个方法可以称得上十全十美。每一种方

法最多也只是展现了自己的长处和关联性。例如，一篇洞察入微的社会分析只是对所在的社会范围给出解答，而艺术风格的分析则从艺术创作的主要特点来解释由不同的艺术家创作，来自不同艺术时期和地点的艺术作品彼此有何不同。每一种方法都强调了与自己有关的例证。但是，虽然采纳的方法可能失于普通，却并不表示本书良莠不齐。我确信本书，因为全书是基于以下的判断：艺术史的中心是取决于对艺术品的不可忽视的特性分析。无论是从外观还是从理念上，历史上每件流传下来的艺术作品并不具有绝对稳定的外表——比如，一件用于祭坛上的艺术作品在祭坛上和画廊中看起来肯定不同；但是，通过对当时历史情况的介绍来重现艺术品的创作和欣赏，加上之后对于艺术品为何被挪放以及挪放之后的重新鉴赏，我可以断言本书为读者了解跨越文化疆域的视觉沟通之生机勃勃的核心提供了渠道。这一中心与我们平常所谓的“艺术”相对应，而艺术的深刻转变的传播方式和媒介则为艺术的“历史”提供了基石。

1 艺术的基石

古希腊和罗马 (约公元前600年~400年)

历史上侥幸留存下来的古代艺术作品，大多以雕塑，尤其是大理石雕塑为主。其中，罗马石雕完美地再现了许多已经失传的古希腊大理石雕塑和青铜雕塑杰作。因此，探讨古希腊罗马雕塑的章节是本书第一部分的基石；此外，书中还涉及对古代艺术大师作品的有关文献探讨，这些文献记载了赋予古希腊文化艺术以智慧光芒的理论结构。这些都为古希腊罗马的雕塑研究作了大量的补充说明。

虽然我们经常在书面记载中读到人们对古希腊绘画艺术的无限赞美，但如今却难以找到留存下来的古希腊绘画艺术典范。古希腊的绘画艺术多以瓶画为代表，与大型油画有异曲同工之妙，同时也保留了自己独特的风格。同时，由于后来人们对公元79年因维苏威火山爆发淹没的庞贝古城、赫库兰尼姆和其他地方的遗迹开采，我们得以有幸一睹罗马的绘画艺术和马赛克艺术的风采。

后人无论从地理上还是历史上，对源远流长的古希腊罗马文明的广泛探索，都为本书中介绍有关希腊艺术风格在希腊以外的地区的传播部分奠定了基础；同时，也为回顾古典主义理念如何屡屡在西方文化中，甚至在20世纪激起共鸣提供了依据——这使我们意识到，现代任何对古代艺术的评论性回顾，都不可避免地要在分析留存下来的艺术作品的同时，也探讨了这些艺术品的创作渊源或者重建。

主题

虽然古代的地中海地区并不仅仅存在希腊和罗马，但是这两个古老的文明为后来的西方文明提供了主要的文学以及艺术源泉，而且无论多寡和褒贬，屡屡被后来的西方文明提及引用。

一般艺术史历来都讲述古代艺术如何逐渐摒弃埃及绘画和雕塑的等级分明的原则，再逐渐以自然写实的手法来描绘人体的过程——这种模式虽然不免太过理想化，却仍然不失明确地描述了那些流传下来的大型绘画艺术作品的主要风格趋势。但是，这种单一的对风格演变的描述，无法正确地展现那些在不同时期和不同背景下以及为了迎合不同的公众，而对绘画创作提出的各种各样的要求而衍生的艺术形式和内容。而且如果把

这一切都看成不可避免，并预先认定每一幅作品都应当被看作是这种毋庸置疑的风格演变的组成部分——这种观点也是不可取的。甚者，这种单一的描述方法也并不适用于罗马艺术独有的且千变万化的特性。因为罗马艺术虽然完全模仿古希腊的模型，但是却根据罗马共和国、罗马帝国、宗教以及民间等不同背景，赋予了绘画或者雕像不同的功能。

抚今追昔，正是古代艺术那种“理想的”或者“古典的”性质才吸引了人们对它的推崇。但是，若是根据不同时期对“（艺术的）逼真”的不同诠释来看，在后世人看来充满理想化的艺术在当时可能超常的“逼真写实”。尽管如此，那些大理石雕刻或者青铜雕刻的人体塑像无论大小（真人大小或者更大的尺寸），都在很大程度上致力于塑造美丽、高贵、力量和健美等令人向往的身体素质，这一点在男性人体雕塑上尤为明显。虽然没有确实的证据显示古希腊罗马的男人比当今社会的男人更具有同性相爱的倾向，但是这种男人崇尚男性之美所带来的欣悦，恰恰在古希腊罗马的艺术中得以更广泛自由地表达。而后来以基督教文化为背景创作的雕像或画像则对这种崇拜没有这么宽容。

尽管人们普遍认为人体雕塑是这段时期的主要艺术成就，但是我们也不得不考虑其他一些范围更广博的艺术雕刻作品。然而，这些雕刻大多已经失传，即使有流传下来的作品，也并不像人体雕刻那样引人注目。希腊绘画涉及了不同的风格流派，包括叙事画、寓言画和风景画，但是对于希腊绘画取得的成就，后人只能从文献记载和出土的仿效希腊绘画的罗马绘画作品中管中窥豹。古希腊的瓶画设计艺术虽然也为我们了解古希腊绘画艺术的成就提供了特殊的渠道，但是我们并不能藉此来了解古希腊大型的独立绘画艺术的辉煌。庆幸的是，我们仍然拥有那些对失传作品的记载文献，描述了艺术巨匠宙克西斯（古希腊画家）和阿佩利斯的杰作，而且还能理解艺术家和欣赏者的艺术志向，即描述艺术的艺术。

马丁·坎普



图1：英国大英博物馆收藏的古希腊大理石雕刻，来自（前5世纪）雅典的巴台农神庙，伦敦大英博物馆，杜维恩展厅。

希腊雕塑

大部分古希腊（以及罗马）的雕塑已经永久失传。这是因为随着基督教的胜利和410年罗马帝国的崩溃，以及拜占庭的反偶像崇拜，使得艺术丧失了主要的赞助和主顾，而希腊雕塑所弘扬的非基督教主题也逐渐招致许多不满。然而更糟的是，希腊雕塑的用料本身都极其珍贵，因此各种以黄金、白银以及象牙制作的雕塑很快被洗劫一空，青铜雕像则被回收用以制作武器和其他器具，而大理石雕像则被焚烧之后用以制作灰泥中的石灰。正因为如此，成千上万的希腊青铜雕像中，只有大约36尊侥幸流传下来（图4、图6、图16）。

在文艺复兴期间，人们对在罗马和罗马周围的古代遗址进行挖掘，开始寻找残余下来的希腊雕塑，并且由此积累了第一批古代雕塑珍藏。而介绍古代文化资源的图书，比如百科全书的编作者老普林尼（23年~79年）和希腊旅行家保萨尼亚斯（约170年）的著作，更是接踵而至。但是第一本真正的艺术历史直到1764年才首次出现。这本艺术史的作者约翰·约基姆·温克尔曼（1717年~1768年）是一位启蒙运动时期的天才。温克尔曼是一位同性恋者，因此这本艺术史充斥着带有同性恋癖好的格调。不久，其他艺术史作家也开始将希腊雕塑的原版作品同罗马时期的仿制作品区别开来（图5、图8、图14、图18），并开始辨别古代作家笔下提及的艺术大师的杰作（图5、图8、图14），然后按照不同的风格流派将作品收录编纂出版，或者调查研究一些诸如彩绘雕塑、裸体雕塑等。在19世纪时期，人们在雅典、奥林匹亚、德尔斐、帕加玛以及其他地方都进行了考古挖掘；而且这时候还出现了带有墓碑、肖像等图片的艺术“全集”（图12、18）、博物馆目录和系统性的艺术资料纲要。此外，在这段时期，海因里希·布鲁恩（1853年）以及阿道夫·富特文格勒（1893年）分别编著了两本具有学术性价值的现代艺术历史。

进入20世纪，学者们探索的领域也不断扩大：从常见艺术研究形式（包括对大量尚未公开发表的从大型遗迹发掘出的艺术品的重新研究），到对一些主要纪念碑的颠覆性的重新诠释和符号学、性别研究以及其他当代所关注的问题的研究。近来的观点开始从乐观的19世纪实证主义，转向后现代派怀疑主义。这种看到问题多于答案的怀疑主义，不但质疑了罗马时期

许多著名的作品是否真由仿制希腊雕塑而来，而且质疑古代文献记载是否具有证据价值以及这种“按照作品特点溯源”的方法是否真能行得通，甚至还包括在后文艺复兴时期的艺术家个性是否真的存在的疑问。

希腊雕塑的定义

令人惊讶的是，希腊雕塑通常很难定义。虽然我们会立刻联想到巴台农神庙的雕塑中（图1、2）那些纪念性大理石雕以及来自“里亚切码头”（图4）的青铜雕塑。但是，古希腊的雕塑艺术领域远比我们的想象要宽泛得多。比如：用贵金属、青铜、象牙、木头、陶瓦雕刻的小型雕像和饰板，装饰着动物图案和人像的家具、器具和首饰，甚至硬币上的画像——这些从技术角度上都可以称为雕塑，召唤着人们的发现和注意。

由于许多希腊语词语语义重叠，而且不少语义经过数个世纪也已经发生变化，希腊的专门术语对定义希腊雕塑根本没有什么帮助。希腊语中的“Agalma”，即“愉悦”，就是一个很好的例子。起初，这个词的含义包括神庙雕塑、建筑雕塑，或者任何用来使“神”愉悦的祭祀品，比如，雕塑、器皿，甚至活生生的用来祭祀的公牛（！）。但是后来“Agalma”所代表的语义范围逐渐缩小，到约公元前300年左右，这个词一般就只代表天神或者被“神化的”凡人的塑像。此外，在希腊语中并没有“雕塑家”一词，而是宁愿用艺术作品的素材或者类别来区别不同的艺术创作家——例如，青铜匠、石匠或者“塑造神像的工匠”（希腊语为analmatopoiios）。不言而喻，这些工匠根本不享有“艺术家”的特殊地位，他们所从事的不过是一门手艺（希腊语为techne），就像厨师和木工一样。正如一位学者所言，早期的希腊人鉴定手工技术——包括艺术雕塑，就如同我们今天鉴定汽车一样，关注的是质量是否上乘，款式是否时尚以及外观是否迷人，尤其喜欢用“卓越”、“美丽”以及“赏心悦目”这些词语。

但是到公元前400年，一些作家开始探索某些特殊的具有代表性的艺术问题（比如错觉），并且不再将著名的艺术家仅仅看作是工匠之类的劳工（希腊语为banausoi）。但是，即使某些雕刻艺术家被认为“具有独特艺术的天分”，并因此享受



富贵荣华，获得各种荣誉和重要的公职，世俗的狭隘眼光仍然难以改变。因为不论这些艺术家如何才华横溢，他们仍然是手工劳动者，并且是为其他人服务的劳动者，被亚里士多德称为“某种程度上的奴隶”。势利眼们还是将这些雕刻家和他们创作的艺术作品分别看待。正如希腊历史学家布鲁达克所说，没有任何一个出身良好的年轻人在奥林匹亚欣赏希腊天神宙斯神像（世界七大奇迹之一）的时候，会希望自己成为菲迪亚斯（古希腊的雕刻家）。因为欣赏艺术作品并不代表创作艺术的艺术家们被给予了应有的尊敬。

图2：菲迪亚斯的作品（未考证）（前470年～前430年），位于雅典卫城巴台农神庙的南起第31个柱间壁：希腊的人首马身怪物和拉比泰族人（约前447年～前442年），大理石雕，高1.32米（合52英寸），伦敦大英博物馆。

但是为后世提供了最主要的古代信息来源的普林尼和保萨尼亚斯，确实给予了纪念性雕塑和绘画，以及这些艺术作品的创作者们特殊的礼遇，而其他古代的艺术评论家也采取了和他们一样的态度。因此，现代的艺术评论家们也总是将小型的青铜雕塑、陶雕以及诸如此类的雕塑留给特殊艺术评论家来审评——当然除非这些纪念性雕塑的记录有所残缺，或者其他类型雕塑作品的记录大大地丰富了纪念性雕塑的资料。

雕塑背景

希腊雕塑是希腊独立城邦（希腊语为polis）的产物，而且即使在亚历山大大帝（前336年～前323年在位）（图17）对希腊版图进行大范围扩张后也仍然如此。即使在那时候，当一位雕塑家在国外为自己的作品签名时，一般都会在他的父姓（希腊语为patronymic）旁边签署上他所在城市的名字（希腊语为ethnic）。

虽然某些用于“偶像膜拜”的作品可能逃过了公元前12世纪至公元前11世纪时期的大动乱，而一些小雕像仍然被用于庆典仪式，但是希腊的纪念性雕塑实际上是在公元前8世纪和公元前7世纪才开始兴起。此时，城邦文化最终得到了统一。希腊纪念性雕塑的基本功能还是以宗教为主，并且包括了广泛的子范畴：比如用于神庙、祈祷以及丧葬等各种用途。而这些艺术家的赞助人从城邦（主要是大型祭祀和神庙的雕塑），到当时的达官贵族（主要惠顾祭祀及丧葬雕塑）等。不仅如此，那些在德尔菲、奥林匹亚以及得洛斯(岛)的雄伟圣殿也要依赖于这些艺术赞助恩主的经济援助。

到公元前5世纪，雕塑艺术已经传遍了整个希腊帝国，并且影响了从希腊在黑海的殖民城市，到埃及和利比亚以及西部的意大利和西西里。雕塑艺术甚至在更遥远的地方也引起了反响。因此在塞浦路斯，雕刻具有希腊风格的石灰石雕塑已经成为一种再平常不过的传统。这种传统一直延续到罗马征服塞浦路斯的时代；在伊特鲁里亚，陶制的和青铜制的祭祀和神庙雕塑也同样源远流长，却具有惊人的表现力；而在西班牙，近期发现了一种更具有特殊古代风格的石灰石雕塑。

而就风格和流派而言，最早的大型神庙显然和最早期的供人膜拜的神像风格一致，因为前者是为后者陈列的场所。由于这些用泥瓦和木制的建筑太轻，而无法在上面装饰建筑雕塑。最早的建筑装饰性雕塑，则在约公元前575年出现在科夫岛上用石灰石建造的阿耳忒弥斯(月神与狩猎女神)神庙里。这种雕塑也是以石灰石和陶制为主，但是到了约公元前500年，爱琴海地区开始普及大理石雕塑。此后，只有西部的希腊人，由于缺乏大理石石矿，还继续采用石灰石雕塑（图13）。其他的建筑，包括财政部(图7)和拱廊很快也开始采用建筑装饰性雕塑。此时雕塑的主题多种多样：与神话相关的偶像、城池和其他看起来没什么关联的雕塑摆放在一起。当然，这也很可能是因为我们收集的有关雕塑的资料不够完整。

希腊的政治家伯里克利（约前495年～前429年）（图18）在雅典创立了希腊最宏大的神庙建筑项目，目的是为了修复公元前480年波斯人对希腊的洗劫造成的损害。但是这些项目发展到后来却远远不止是修复，而是旨在将整个雅典建设成一座

“培养希腊人修养”和值得称颂的海上帝国的首都。而其中最璀璨的便是巴台农神庙。在神庙那面宽达100英尺的三角墙上，雕刻着智慧女神雅典娜诞生和在雅典就职的过程，而在神庙的主礼拜堂中还有菲迪亚斯雕刻的高达40英尺的雅典娜神像(一尊巨大的木制雕像，身披金色长袍，并用象牙雕刻神像的肌肤)。神庙中到处是雕塑，纪念雅典娜女神和她心爱的城市雅典，庆祝文明打败野蛮的胜利（图7）。虽然在公元前431年爆发了伯罗奔尼撒战争，而伯里克利也在公元前429年去世，但是他创立的神庙建筑项目持续了几乎一代人的时间，直到公元前404年雅典投降才终断。

最早用大理石雕刻的丧葬和祭祀雕像，也就是所谓的男子立像（希腊语为kouroi）和女子像（korai）（图3、图11）始于大约公元前625年，而大理石雕的祭祀浮雕和墓碑雕塑则迟了两个时代之后才出现。这些数量众多的大理石雕塑相当真实地融会了达官显贵们的期望、抱负和幻想：将他们雕刻成“最优秀睿智”的英雄形象（图3），或者炫耀他们的女儿（图11），并且在天神和城市之前彰显他们的财富、荣光和虔诚。及至约公元前500年，古希腊首次出现了真正的非宗教雕塑，也就是奥林匹克的胜利者赞助人像（图6）。这些雕像是得胜者的部分奖品，用中空的青铜雕刻，并且常常还伴有可以公开传唱的颂歌。不过，这些奖品常常按照礼节奉献给宙斯。

在约公元前500年左右，雅典人为两个勇士树立了雕像。这两个勇士在公元前514年刺杀了暴君希庇亚斯的兄弟，为雅典开启了自由之门。不久，很可能是出于增强个人的成就感，或者是由于驱逐波斯人之后的喜悦，一些城市中出现了将军和政客的青铜雕像（图18）。到约公元前4世纪左右，雅典开始出现用青铜雕刻的赞助人像（比如将军、政治家和知识分子，甚至是外国君主）。很快，许多城市的中心也充斥着这样的青铜雕像（图16、图17）。

非希腊人在大约公元前500年开始相同的雕塑创作。波斯人和利西亚人开始雇佣希腊人创作雕塑，雕刻风格从纯粹的波斯人（在波斯波利斯的波斯人）雕像到几乎纯粹的希腊人（在桑索斯的希腊人）雕像。此间，卡里亚的国王摩索拉斯（前377年～前353年在位）说服了五六位最著名的雕刻家，为他位于哈利卡那苏斯的巨大皇陵进行雕刻装饰。摩索拉斯此举被看作是第一次由“野蛮人”召集希腊最好的雕刻家进行的雕塑创作。现在，用来祭祀的物品被从陵墓的地基中复原出来的时候，我们可以看到摩索拉斯国王为自己的陵墓选择的主题，他即使不是自比天神，也必然是将自己塑造成了一位英雄。

伴随着亚历山大大帝的远征，出现了新的艺术传播、新的主顾以及新的艺术流派。此时购置雕塑的主顾包括国王和一

些哲学学校以及商人和演员协会（图15）。不同的艺术赞助人们树立起新式的带有感召力的领袖雕像（图17）。这些恩主们包括城市的统治者以及那些急于奉承这些统治者的人们，他们甚至于要花钱买通人们对这些雕像进行膜拜。除了埃及之外，这些统治者的雕像一般都是用青铜雕铸，这是因为在埃及十分流行进口的大理石，而当地的显贵们更喜欢用花岗岩、闪长岩以及其他硬石雕刻而成的混合了希腊人和埃及人特征的雕像。知识分子的青铜雕像（图17）大都是由哲学学校和个人出资赞助。有时候也是因为感谢这些知识分子在教育上所作的贡献或者提出的好建议，由其所在的城市出资塑造他们的雕像。而在东方，但凡有新的城市成立，就会有雕塑出现；这些城市甚至远及阿富汗北部的喀土穆，那里有些雕像显示是来自印度的创作。虽然后人可以很清楚地辨别雕刻家是否曾经受到古希腊罗马的深刻影响，但是这些雕像确切的根源始终是个谜。

希腊的国王们是非常慷慨的艺术赞助者，他们有时候挥金如土只是为了短暂地享受将这些雕像陈列在皇家游行列队的花车，或者皇家游船上的时刻。在这些由希腊国王购置的雕像中，只有少数在帕加马的雕像流传了下来。此时，希腊王朝成功地驱逐了凯尔特人和其他的外族入侵，因此激发了许多以此为题材的雕塑创作，包括战斗群雕像、神庙，还有一座博物馆，用大理石雕塑复制了菲迪亚斯雕刻的雅典娜·巴台农。这座博物馆的中心是大祭坛，祭坛四周装饰着大量的中楣雕刻，展现了上帝战胜巨人（图10）和该城邦的创始人——希腊神话中的英雄忒勒福斯的传奇故事。不幸的是，当希腊最后一位国王在公元前133年去世之后，罗马攻占了希腊王国，这种慷慨的艺术资助也随之戛然而止。

希腊皇家宫殿和庭院也多以雕塑作装饰。而且随着国家的日益富强，很快有许多私人宅第也开始效仿这种装饰风格。但是，2世纪在得洛斯(岛)上那些雕梁画柱的宅第却并不在此列，因为这些宅第的主人大都是地中海东部的累范特人、亚洲人，或者意大利人，以贩卖奴隶或者其他商业发家致富，希腊过去的繁文缛节对他们而言没有什么用处。即便如此，许多雕塑名义上仍然以宗教为主，常常被放置在像神龛一样的壁龛中，有时候也是为了表示对某一位天神的献礼（图15）。然而，也正是这样一群主顾延续了雕像业的繁荣兴旺。他们出资雕刻的表情淡漠的太阳神阿波罗像（图19），决然地打破了传统的模式。

公元前3世纪时期，当罗马的领土扩张到南意大利和西西里地区的时候，罗马人开始掠夺希腊的雕塑，并且为了庆祝他们的胜利，用大量的神庙、庆祝胜利的雕塑和个人雕像装饰他们的首都。到公元前200年的时候，罗马人占据了希腊，此后不久希腊的雕塑家们也开始现身罗马——虽然罗马仍然没有停止掠

夺希腊的雕塑（图16）。大约在公元前100年左右，富有的罗马人热衷用希腊雕塑装饰他们的宅第和别墅，并不惜重金购买最好的雕塑，因此激发了进口装饰性雕塑的产业。希腊雕塑杰作（图14、图18）的复制品很快就成了许多希腊雕塑工坊的主要产品。

雕塑的宗旨

无论是哪种功用，纪念、庆祝或者祈愿，古希腊雕塑都反射着雕塑家像诗人一样期望被赞美或者被谴责的狂热。正如古希腊诗人一样，希腊雕塑家们可以用令人惊叹的技巧将天神或者英雄塑造得完美无缺，也可以任意将邪恶之人刻画成魔鬼。

但是假如有人询问一位希腊雕塑家他真正的雕塑宗旨是什么，他很可能会说展现“美丽”（希腊语为kalon）有些雕塑家可能会给予更深刻的回答。在所有古希腊雕塑家中，阿尔戈斯的波利克里托斯最具“科学性”，他如此描绘他的创作宗旨或者准则（希腊语为kanon）：“完美是一步一步由许多数字组成的”。波利克里托斯引用了现代哲学的术语，不免显示了他这一论断的绝对性。他曾经争辩，只有每一个肢体和相貌特征都绝对成比例对称，才能造就完美。他这种比例均衡的雕刻规则以他的青铜雕塑《执矛者》（图5）为代表。波利克里托斯的《执矛者》刻画了所有希腊雕像中最强健威武的武士形象，标志着古代希腊艺术理想主义的顶峰。

希腊雕刻对于均衡比例的执著源于更早于《执矛者》的雕塑创作《Kouroi》，即《青年男子立像》（图3）。这座男子立像是按照埃及人的雕刻比例坐标创作的。但是埃及人和希腊人在雕塑上的创作宗旨是完全不同的。虽然埃及雕塑家和希腊雕塑家同样都将这一实用的设计工具转化成一种特定的人体比例测量工具，并且将此应用于复制雕塑作品，埃及人的这一雕刻准则确乎是强制性的。它所折射的是一种统一无个性的，同时却具有权威性的（“来自于古代先人”）可以无限复制的世界观，而这一世界观却又是埃及人独有的。所有这些都使得保存和传播这一准则的雕塑家陷入一种相当矛盾的状况。因为一旦雕塑家拿起这一衡量标尺和凿子，他立刻就不幸地丧失了自主能力而只能任其摆布。从另一方面来说，希腊的雕塑准则是独特和实验性的，而且很少会被雕刻家所在工坊以外的范围，或者后来的雕刻家复制。希腊的雕塑准则只服务于雕塑家和他的直接主顾对“完美”的倾慕幻想。

这种对完美的幻想并不是无私的阿波罗式的韵事。通过雕刻男子的裸体，反映了雕刻家终极目标的第一步：诱惑欣赏雕塑的观众，即城市中的男人们的眼睛。温克尔曼所言不虚：这种艺术在根本上就是同性相恋。虽然古希腊艺术和运动中的裸

体之风源于何时不得而知，但是裸体带来的影响却很清晰：无论是青年男子立像还是运动员，英雄还是天神的男子立像（图3～图6），这些体态均衡优美，泰然自若，完整无瑕的身躯都昭显着希腊远比后世更接受同性相恋。因此，希腊雕塑家致力于自然写实的艺术风格，而且孜孜不倦地探索着男人身体的每一个细节，并充分利用了这一自由风潮。

虽然并没有资料显示当时有任何规定女性裸体雕塑的准则，但是后人通过对图14雕像的测量，发现至少古希腊雕塑家普拉克希托里斯曾经设计过类似的准则。虽然普拉克希托里斯之前的雕塑家们也创作过优美的女性雕像（图11～图13），但是普拉克希托里斯创作了第一尊具有纪念性的阿芙罗狄忒（爱与美的女神）裸体雕像。女神似乎在毫无察觉的情况下被偷窥，普拉克希托里斯运用最上等的晶莹洁白的大理石雕刻她的身体，并用最微妙的多色法描绘她的肌肤，再加上她端庄的体态和姿势，使得雕像具有迷人的女性魅力。虽然当时女性裸体像仅用于表现被强暴或者被男性诱惑的半推半就的主题，但很快女性裸体像（图15）便成为仅次于男子裸体像的最流行的雕塑——然而在希腊，礼仪上禁止雕刻女性裸体像。

发展

通常，教科书在讲述希腊雕塑的时候，常将其发展过程归纳为从僵硬呆板到轻松舒缓，从公式化到自然写实的过渡。这种观点是通过温克尔曼对罗马文献的研究得出的，所言不无道理。只要我们不认为这些发展变化是必然的（有意向现实主义发展），统一的或者在某个特殊情况下是约定俗成的，那么这一模式还是相对而言最接近现实的模式。

由于生活在一个能极其敏锐地感知生活动荡的文明之中，古代的希腊雕塑家（约前625年～前480年）创造了一种特定的模式或者公式——比如人体、相貌以及（在适当的地方）服饰，来反映生活中的变迁。某些地方的雕塑家很快就藉此发展了自己的创作模式，包括了不同的比例标准、轮廓和模型，而这些模式在当时并没有历经明显的变化（图3、图11）。为了迎合希腊的模式，比如何种被视为美丽，特别是在匆匆扫视的时候所感知的美丽，雕塑家们有时候过度依赖于模式化创作。到大约公元前500年，我们可以日益感觉到这种继承的雕刻模式和雕刻家直接观察创作之间的不协调，而带着僵硬的微笑和梦游般的跨步的男子立像（图7）这种程式化的标准和具有说服力的叙述，至少是行为需要动作的流畅性和打破传统的自由之间也产生了冲撞。

虽然，雅典在经过波斯人的洗劫之后，必然要有一个新的开端，但是古典时期的希腊雕塑（约前480年～前330年）并不完全都是波斯之战后诞生的。这时期的雕塑家们开始在从以前的雕塑设计中寻求一致性、清晰性，此时雕塑家认为形式设计高于一切，并且重视整体超过局部的细节。雕像脸上的微笑被适用于任何时期和状况的模棱两可的表情代替，而具有表现力的雕像姿势和体态也更容易引人遐思——如今这些姿势和体态已经格式化，即通过对收紧或者放松的肢体的协调和对称来表现。这种表现形式在文艺复兴时期被重新采用，命名为“对立平衡”。在经过早期的“严格的”创作阶段之后（图4、图9），据推测在菲迪亚斯的领导下，并且受到波利克里托斯（约前440年）创作的《执矛者》（图5）的影响，巴台农神庙（前477年～前432年）的雕塑家开创了完全的古典风格（图2）。此后的希腊雕塑迎来了其“丰盛”时期：雕像的姿态放松自然，并加强了表情刻画，肌肤更有柔软的质感，雕像的袍裾生动飞扬而且不再依附于身体，甚至连袍子下面的肌肤都隐约可见（图12、图13）。最后，在大约公元前350年左右，雅典的普拉克希托里斯、希腊帕罗斯岛的斯科帕斯（波斯王陵的主要艺术创作大师）以及锡克安的利西普斯（亚历山大大帝的御用雕刻家）分别开创了新的综合艺术风格，规范并利用了这种“丰盛”的艺术风格表现形式，以更写实的表现手法刻画了女性的柔美、感性和优雅（图6、图14）。

后古典希腊雕塑（约前330年～30年）的过渡并没有像大约公元前480年时期那样带有深刻的标志性断层。普拉克希托里斯、斯科帕斯以及利西普斯和他们同时代的雕塑家已经为希腊雕塑奠定了基石，而亚历山大大帝远征也促进了希腊雕刻艺术的发展。希腊雕塑均衡发展的风格逐渐消失，取而代之的是不同流派的风格发展：比如利西普斯风格的运动员塑像（图6），利西普斯或者阿提喀风格的统治者雕像（图17），阿提喀特有的哲学家雕像（图16），以及菲迪亚斯风格或者普拉克希托里斯风格的天神雕像（图15）。公元前4世纪，富于蓬勃动感的，华丽浮夸的“巴洛克”风格在此时萌芽，并且在帕加马地区得以淋漓尽致地发挥，用以庆祝希腊人胜利地驱逐了凯尔特人的入侵（图8、图10）。最后，一种新的不带表情的雕像风格开始渗透意大利人的雕像创作（图19），而同时新古典主义风格也成为这些主顾偏爱的装饰性雕塑的主流（图14、图18）。

安德鲁·斯图尔特

男子裸体雕像

正如男性公民是希腊城邦的主人、典范和缩影，男子裸体雕像也是古希腊雕塑艺术的核心流派。古希腊男子裸体雕像始于《库罗斯》，即青年男子立像（图3）：年轻、独立自主、俊美、快乐——而且在视觉上充满了男性的诱惑。这一青年男子立像是用来纪念克罗埃索斯而创作的，他和暴怒的战神阿瑞斯在争夺最高地位的时候被杀死——这恐怕是希腊城邦人所能想象出来的最光荣的结局。不久，雕塑家开始不同风格的创作，并探索了一种新的雕刻技巧：空心铸的青铜雕像。里亚切的青

铜武士A（图4）表现的是一名英雄：这位英雄究竟是特洛伊战争中希腊军队的统帅阿伽门农，还是《荷马史诗》中的英雄戴奥米底斯呢？雕像曾经佩戴着盾牌、长矛，甚至是头盔，极具阳刚之气，并且威严可畏。他正转身向同伴致意。雕像的嘴唇用黄铜制成，牙齿则是白银镶就，双眼镶嵌得炯炯有神。波利克里托斯创作的《执矛者》（图5）则只有复制品流传下来，人们在1921年对这一翻版作品进行了精心的修复。《执矛者》经过完美的测量，具有运动员的体格，而且雕像的动作和体格一样，也经过严格的测量：最符合古典时期希腊城邦的标准男子



图3：左图，菲尼凯亚（如今希腊东南部的阿提喀）的青年男子立像，纪念死去的克罗埃索斯，（约前540年），大理石雕，高1.94米（合76又1/2英寸），雅典国立博物馆。



图4：右图，从意大利里亚切码头进口的武士A雕像（约前450年），青铜雕像，涂有玻璃粉和骨灰粉，并且镶嵌白银和黄铜，高1.98米（合78英寸），Riggio di Calabria，国立博物馆。

形象。这尊雕像很可能是代表“最完美的希腊人”死于特洛伊战争的阿喀琉斯雕像。最后，盖蒂青铜雕像（图6）雕刻的是一位奥林匹克运动会的胜利者，正在用手整理头上的橄榄枝桂冠。他修长的身体和略小的头颅是典型的利西普斯创作风格，这为的是增加体态的优美和高度。他的脸部栩栩如生，凝视着苍穹，和自信满满的克罗埃索斯雕像（图3）以及里亚切青铜武士像（图4）一样显示出对自己从事的职业的骄傲。



图5: 左图，乔戈·罗默继阿尔戈斯的波利克里托斯之后，重塑了《执矛者》（1921年，根据前约440年罗马的复制品创作），青铜雕像，高2.12米（合83又1/2英寸），之前在慕尼黑大学收藏，1944年被毁。



图6: 右图，利西普斯的追随者（约前390年～前320年）创作的奥林匹克运动会的胜利者（约前300年），青铜雕像，保存下来的雕像残体高1.51米（约59又1/2英寸），马里布·让·保罗·盖蒂博物馆。

狂妄与惩戒

惩戒之于狂妄的胜利的主题历来是希腊雕塑的主要特色。希腊的许多建筑都装饰着这类主题的雕塑。这类雕塑采用叙事性的手法，较之男子裸体雕像（图3~图6）这类的主题的表现形式更先进也更具实验性。斯菲尼亚财政部的中楣（图7）浮雕展示着天神们击败巨人的情景，而阿菲亚神庙的东山墙（图9）则雕刻着赫拉克利斯和当地英雄泰拉蒙洗劫特洛伊的故事。

天神战败巨人的故事起因，是贪婪成性的巨人袭击了奥林匹斯山。这些巨人被雕刻成凡夫俗子的模样，形成密集的方阵，而阿菲亚神庙上雕塑的特洛伊战士，因胸口被刺伤而倒下，奄奄一息：他的面部因为死亡的痛苦而扭曲，双眼微闭，肌肉松弛；他的力量逐渐消失，心脏正作最后的一搏。巴台农的柱间壁（图2）上雕刻着另一个狂妄之徒，人头马身的怪物和拉比泰



图7：上图，位于德尔菲的斯菲尼亚财政部的中楣浮雕，创作者可能是帕罗斯岛的埃里斯森，浮雕展现了巨人与天神混战的场景：酒神狄厄尼索斯、正义女神忒弥斯、太阳神阿波罗以及狩猎与月亮女神阿尔忒弥斯一起奋战巨人（约前525年），大理石雕，高64厘米（合25又1/5英寸）。德尔菲博物馆。

图8：下图，帕加马的EPIGONOS（约前230年~前200年）的雕塑作品复制品，罗马人仿制了这尊垂死的凯尔特吹号手的雕塑。雕塑原创为青铜雕塑，创作时间约为公元前225年。仿制品为大理石雕，创作于前50年~前50年之间。雕像高93厘米（合36又1/2英寸），罗马，卡彼托山博物馆。



族人生死搏斗的场景——这一构图是受到当时摔跤术的启发。在希腊化时期，这些违规者通常被和凯尔特人联系在一起，因为凯尔特人的凶猛残暴常使得希腊人将他们妖魔化。在帕加马胜利纪念雕塑中的一个凯尔特吹号手雕像（图8）就像（图9）垂死的特洛伊战士一样颓然倒地，鲜血（原本是用黄铜表现）从胸膛中喷涌而出。但是凯尔特吹号手的雕像缺少像其他雕塑（比如图3~图6）那样合理的结构，他的肌肤坚韧如皮革，而

他的脸部和头发则“像骄纵的森林之神萨堤或者潘神的一样”粗糙凌乱——这些都是传说中的放纵无度的角色（图15）。最后，大祭坛（图10）上庆祝帕加马胜利的浮雕采用歌剧式的，巴洛克风格重现了巨人与天神之战的场景。大祭坛上的巨人被雕刻成丑陋可怖的怪物，长着蛇一样的腿、翅膀，有时候是人类动物身子——是人类不遗余力也要灭绝的怪物。

图9：右图，特洛伊战士，埃伊纳岛阿菲亚神庙东山墙（约前475年），大理石雕，雕像高1.85米（合73英寸），慕尼黑国家古典艺术品和雕塑展览馆。

图10：下图，帕加马大祭坛的中楣雕塑：巨人与天神之战：三头六臂的赫卡忒（司天地及冥界的女神）和狩猎与月亮女神阿尔忒弥斯一起奋战巨人（约前160年）。雕像高2.28米（合89又1/2英寸），柏林帕加马博物馆。



女人和女神

较之男性雕像，希腊雕刻家对女人和女神的雕塑相对表现得不太直接。因为古希腊人认为女人是“未被塑造完全”的人，并因此对女性的行为严格约束；然而，女神却完全不受任何约束，并且威严有力。下图中衣衫华丽的《科拉雕像》双目微垂地站立，手捧送给雅典娜的苹果：象征着贞女对贞女之神的誓约。然而，她的身体完全是一个成年男人的身体，甚至一个世纪之后，对自信、权威且又雷厉风行的盖蒂女神（图13）的雕塑也不比前者好多少。雕像中女子的四肢用进口的大理石雕刻而成，石灰石雕就的衣袍被染成红色、蓝色和绿色；雕像头上的饰物如今已经丢

失。《海格索雕像》（图12）显然更具有女性的柔美，表现的是一个娴静端庄的雅典女子，正在接受女仆的服侍。她头上的披纱象征着她贞节不可侵犯，然而她身上的长袍却使得她的玉体毕现，似乎在炫耀她的丈夫拥有雅典最美丽动人的妻子。普拉克希托里斯在雕刻出浴的阿芙罗狄忒（图14）时，认为爱神最动人的地方就是她的身体，而他作为雕刻家的天职是展示身体之美，因此他所作的就是展示她无以匹敌的美丽身体。然而作为女神，她仍然需要保持矜持和距离：他以轻灵的S曲线烘托她的身体，她梦幻般的微斜的眼神，以及她本能地羞怯的姿态，巧妙地通过爱慕者偷窥的视角表现出来。相反，由一位黎巴嫩商人出资雕刻的《阿芙罗狄忒、潘神和小爱神厄洛斯》（图15）雕塑，则诙谐又相当讽刺突出了这一爱欲主题。



图11：上图，古希腊雅典卫城的少女立像(约前520年)，大理石雕，现存高度1.14米（合45英寸），雅典卫城博物馆。

图12：右图，普罗西诺斯的女儿海格索的墓碑(前400年)，大理石雕，高1.58米（合62又1/4英寸），雅典国家博物馆。

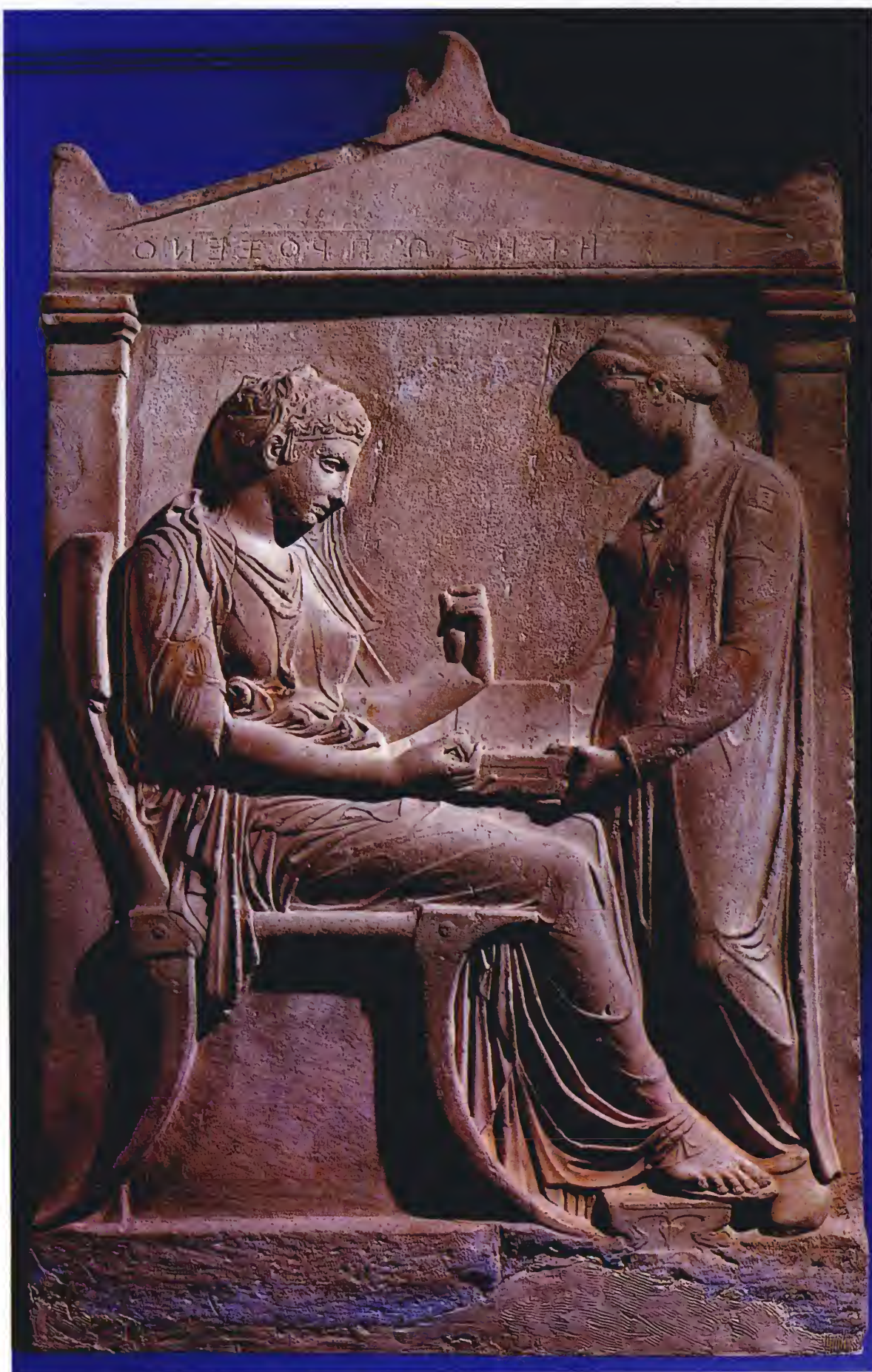




图13：上图，来自意大利南部或者西西里的巨大女神像（约前400年），石灰石雕刻，大理石雕刻头部、手臂和脚，高2.37米（约7英尺9英寸），马里布·让·保罗·盖蒂博物馆。



图14：右上图，雅典普拉克希托里斯雕刻的阿芙罗狄忒雕像（约前375~前325年）罗马仿作品（前50~前50年），尺寸比原作品小，大理石雕，高1.65米（合65英寸），慕尼黑，国家古代艺术品和雕塑展览馆。



图15：右下图，《阿芙罗狄忒、潘神和小爱神厄洛斯》，黎巴嫩贝鲁特的迪奥尼索斯捐献给希腊得洛斯岛航海家和商人俱乐部（约前100年），大理石雕，高1.32米，雅典国家博物馆。

人物雕像

希腊人物雕像始于公元前5世纪，目的是让优秀杰出的人作为市民的典范接受瞻仰。其中，克列西拉斯雕刻的伯里克利斯（图18）雕像，可能是他的儿子在他去世后捐赠给雅典卫城的。雕像是典型的蓄须成年男子，头上戴的头盔显示他将军的身份，且享有政治上的权力。他的身体很可能比里亚切的战士雕像（图17）略小，身披斗篷并配有长矛。相反，亚历山大大帝的雕像（图17）则正展现了当青春鼎盛年华的皇帝，仿佛是重创世界的第二个阿喀琉斯：浓密的长发显示他是人中雄狮，雕像目光炯炯，扫视着尚未被征服的疆土，而他完美的面庞昭

示着他是落入凡间的神。雕像可能也是裸体的，展现他手持长矛阔步向前的豪放，更象征了他对世界的征服与统治。

与此相比，目光犀利睿智的老哲学家的雕像（图16）则正为存在的疑惑而苦思冥想；他的脸布满沧桑，而他破旧的斗篷（只有碎片并为陈列）则显示出他对世俗的轻蔑。

最后，狂妄自大的意大利商人（图19）故作姿态地显示他的优越感：他具有来自于罗马无懈可击的权势和商业上的精明强干。

安德鲁·斯图尔特

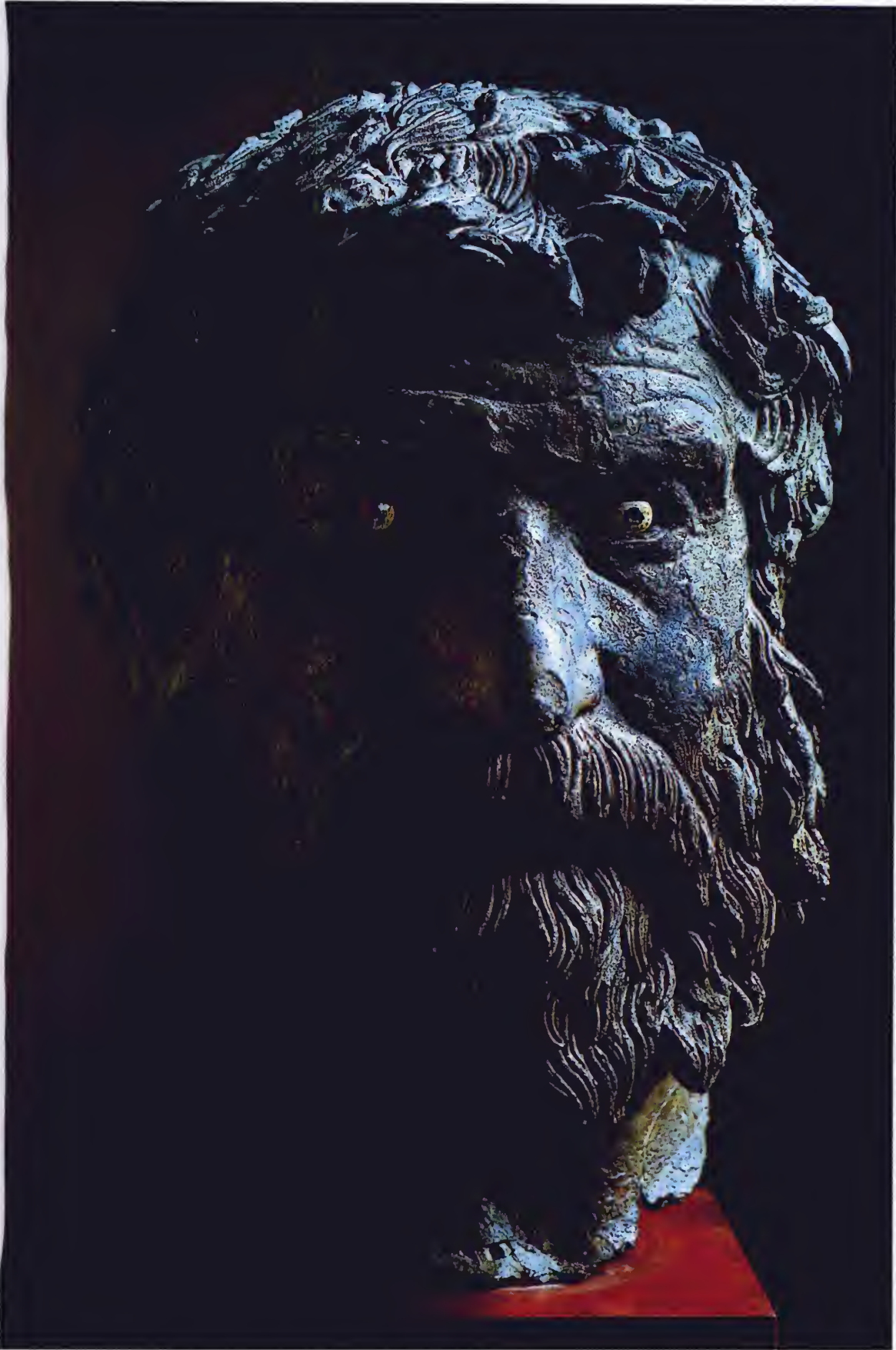


图16：哲学家头像，古希腊晚期古董残片（约前200年），青铜参合黄铜，镶嵌珐琅和白色石头或者黏土，29厘米高（合11又1/2英寸），雅典国家博物馆。



图17：亚历山大大帝头像，来自于雅尼撒，马其顿（约前300～前275年），大理石雕，高30厘米（合11又3/4英寸），培拉博物馆。



图18：上图，科多尼亚的克列西拉斯（约前440～前400年）的来自于希腊莱斯波斯岛（即米蒂利尼岛）伯里克利斯雕像的罗马仿制品（2世纪），（前425年），大理石雕（原版为青铜雕像），高54厘米（合20又1/2英寸），柏林国家博物馆。

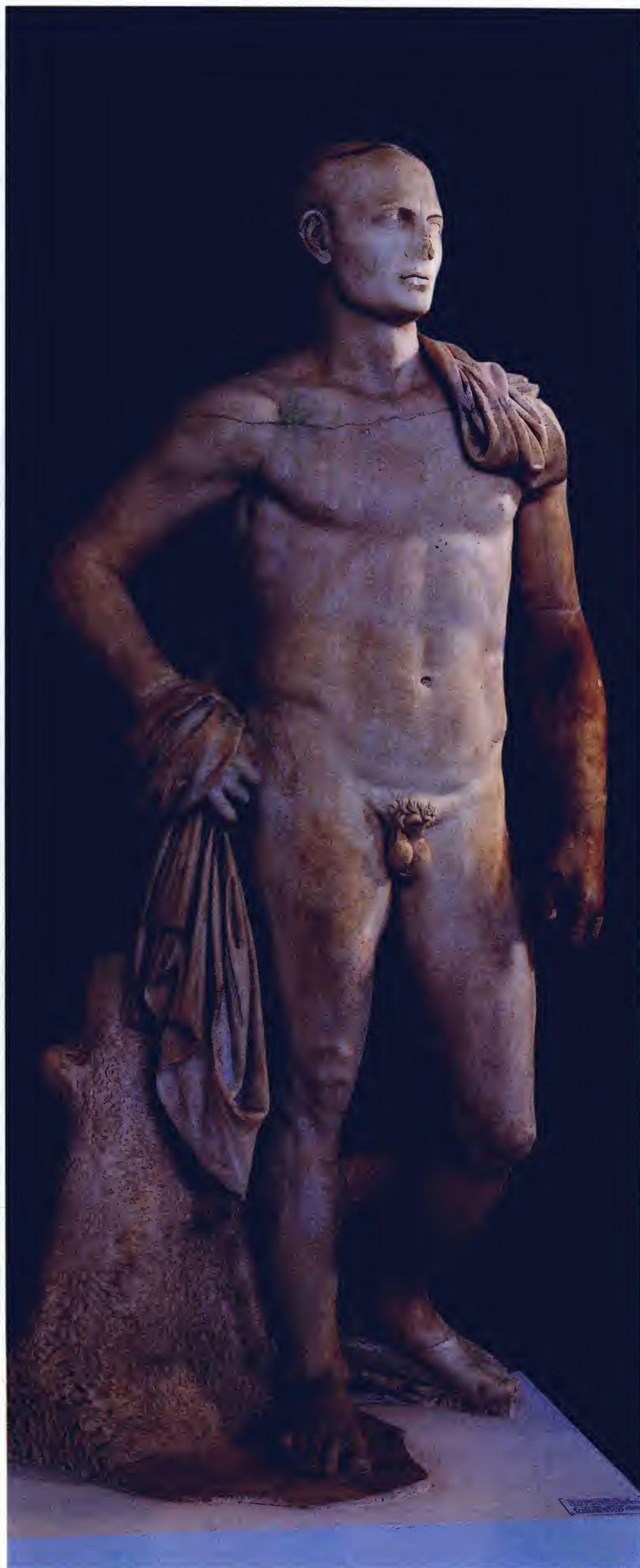


图19：右图，意大利商人的巨大雕像，来自于希腊得洛斯(岛)（约前100年），大理石雕，2.55米高（合8英尺4又1/2英寸），雅典国家博物馆。

古希腊绘画艺术

古希腊的艺术世界五彩缤纷，充满视觉的美感。在神庙里，鲜明的红色和蓝色与洁白的大理石争相夺妍。雕像身上飘忽的袍裾绘着生动的纹路，用以模仿衣服的织纹或者刺绣。公共建筑里装饰着精美的壁画，甚至连古希腊人的日常生活也因画像的装饰变得丰富多彩：从家居常用的陶器，到各种用木头、陶土、石头以及金属制作的装饰牌匾无不精描细画。可惜，希腊的绘画艺术并没有得到发扬光大。这是因为大部分用来绘画的平面材质，比如织布、皮革以及木头或者用易碎的灰泥的表面太脆弱且难以保存。所幸，书面文献可以补救一些残失的部分，带花纹的陶器能为人们的讨论多少提供一些依据，而坚持不断的考古挖掘也有助于完善对希腊绘画艺术的纪录。

古希腊陶瓷瓶画按照时间顺序延续了大部古希腊历史中的图像艺术。最早的绘画艺术源于所谓的“几何时期”（前900年～前700年），此时的绘画主要在不同形状和大小的陶瓶上，以几何图案为背景烘托简单的动物图案。此后出现的人物图案则成为这一艺术体系的卓著进步。此后，许多绘画的主题都倾向于表现准备葬礼的场面或者表现战士。画面上这些战士的举止都暗示出他们已经不在人间（图20）。后来，源自当时民间流传的英雄史诗、神话故事中的场景，也越来越多地成为古希腊绘画艺术的主题。这种新潮流的出现是因为贵族们的热烈支持，也同时为很多工匠所推崇。在很多青铜搭扣的雕花面盘上，我们都能见到可能反映特洛伊战争或者赫拉克利斯的英雄壮举的画面（图21）。在这些绘画发展中非常关键的一点是古希腊人通过和腓尼基人以及叙利亚人的直接接触和交流，越来越多地在绘画中表现了和东方的深远文化地融合。古希腊人不但进口原材料和技艺，同时也进口诸如珠宝和象牙（更不要说字母表引进了）等其他成品。这些进口物品促进了当地产业和与其有关的商业的繁荣。

陶制还愿饰板公元前8世纪起萌芽，这些还愿饰板上都绘有同还愿相关的画面，主题涵盖神话和英雄传说。在公元前6世纪的一个饰板上，虽然主要是描述葬礼，却显示了后期的艺术

形式（图23）。木质雕匾当时可能已经存在，但是只有少数的流传（图22）。同时，很可能当时有钱人家里的墙上还装饰着精美的挂毯，或者悬挂着的布料。这些布料是传说中奥德修斯的妻子佩内洛普或者其他《荷马史诗》中的女主人公编织的用于下葬的衣料复制品。这些作品中的经典之作是从克里米亚半岛流传下来的（图30）。

公元前7世纪，绘画艺术在古希腊内外迅速发展。包括在某些僭主统治下的古希腊城邦中的绘画艺术。即使没有确切文献可考，这些僭主对于艺术的赞助和支持仍然有不可磨灭的贡献。

在绘画方面，随着古希腊人不断探寻神话和史诗等艺术主题，越来越多的画匠和工匠对以画叙事产生浓厚兴趣。出于对细节的关注，这些创作者在图案的风格上精益求精。及至公元前7世纪末，画在柱间壁上的，以神话传说为主题的大型绘画首次出现。假如能对保留下来的彩色灰泥碎片以及雕刻在石灰石块上的初始构图进行准确地诠释，很可能确定壁画也起源于这个时期。倘若真是如此，那么这些灰泥碎片和石灰石上的草图很可能也和库罗斯（青年男子立像）和库拉（少女立像）（图3、图11）创作于同一时期和地点。

探讨公元前6世纪的绘画，可能会使我们的讨论更具有清晰的条理性。希罗多德（约前484年～前420年）描述过在萨摩斯岛上的赫拉圣殿里的一幅绘画。从他的描述看出他一定亲眼看到过这幅绘画。这幅绘画是由萨摩斯岛上的一个工程师曼多克里斯捐献的。这幅画的显著特点是对历史事实的描述。画中描述了公元前512年，有人慷慨解囊为波斯国王大流士一世（前486年谢位）修建了横跨博斯普鲁斯海峡的大桥。安纳托利亚（即小亚细亚，包括今天土耳其的大部分国土）历来有在墙上绘画的习俗，因此当我们在古希腊东部边境看到早期的这类作品也就不足为奇。事实上，西安纳托利亚的许多古墓中的墙画都保存了下来，这为爱奥尼亚希腊人和他们的东部邻居之间的文化交流作了生动的见证。

与此同时，饰板画也有助于考证当时古希腊的流行绘画风

格。留存下来的以各种陶土、青铜、石质和木质创作的嵌板画足以说明它们的重要性。这些嵌板画或者用于祈愿，或者用于葬礼，图案会根据不同的用途而变化。当时嵌板画的创作者多是科林斯人（新约中的哥林多人）和雅典人。留存下来的一件罕见的源自科林斯的彩绘饰板描绘了虔诚的信徒去神庙拜祭的场面（图22）。与之媲美的是源自雅典的一幅以葬礼为主题的陶制饰板。这幅画以黑绘风格为基调，并混合了白色和间歇的紫色来突出细节（图23）。值得一提的是木头匾画上的铭文中不但有捐献者的名字，还有制画者的签名（如今已经模糊不辨）。这类签名在公元前8世纪末偶尔会出现，之后也会在绘画艺术作品中间或出现。本书中收集的两件后期的马赛克饰板画带有这类签名（图29、图30）。

希腊绘画的古典时期涵盖了从公元前479年希腊人战败波斯人，直到公元前323年亚历山大大帝的去世这段时期。这一时期是希腊历史文化发展的高潮，表现在视觉艺术以及诗词戏剧的创作上。雅典的巅峰之作巴台农神殿象征着雅典人雄心勃勃的帝国领土扩张之梦，也正是雅典人促进了高质量艺术作品的创作和发展。以各城邦僭主们为首的古希腊艺术赞助者在古代就大量涌现，而这些艺术赞助人们在新兴的民主时期更是持续增长。

及至公元前5世纪，雅典的瓶画画家已经逐渐放弃了葬礼图画中使用线描兼雕刻的黑绘风格（图23），开始改用画笔描画的红绘风格（图25）。他们甚至开始探索“白底彩绘”，这种白色背景虽然没有稳定的物理特性，却是真正绘画艺术的“画布”（图26）。与白底彩绘艺术风格最为接近的作品是一件几乎同时代的象牙饰板（图24）。与此异曲同工的是可能出自一位雅典雕刻家之手的银底金绘装饰盘（图27），这件作品在瓶画艺术发展史上享有盛名。不管怎样，雅典的瓶画工业垄断了当时的市场，伊特鲁里亚人和色雷斯人是收集购买雅典瓶画的狂热客户。瓶画的题材虽然仍然以希腊众神为主，但是某些与宗教、运动以及家居有关的场景也开始涌现。而此时的新动向，则是各种流派纷纷开始对表现女性世界产生强烈兴趣（图24）。

显然，绘制祈愿饰板的传统即使仍然持续，但是留存下来的却寥寥无几。剧作家常以祈愿饰板为素材。这些祈愿画也出现在瓶画艺术中，其中一幅被悬挂在名为“菲利普之墓”的陵墓上方的一棵树上（图28）。公元前5世纪的创新之举，是在越来越多的公共建筑和私人住宅中，以彩绘马赛克装饰成类似地毯效果的地板。这种以天然小鹅卵石为基材，偶尔加入少量

铅、玻璃甚至颜料的工艺在公元前4世纪晚期达到艺术顶点（图31）。虽然此时神话题材仍然广受欢迎，其他一些主题——比如来自培拉古城的牡鹿狩猎——则可能以展示平凡人类的英雄壮举为主旨。

古希腊剧作家如欧里比德斯(卒于前406年)曾经用绘满神话人物的彩绘织物作为最重要的舞台道具。这类织物与金银等价，并足以在神庙的宝库里享有一席之地。公元前4世纪的一件装饰着神话故事的葬衣是从克里米亚半岛留存下来的孤品之一。

历史文献也有助于衡量巨幅壁画在民众生活中所起的作用。其中著名的旅行作家帕萨尼亚斯（希腊地理学家和历史学家，150年）留下的对巨型壁画的大量描写非常有助于我们了解。正是因为他对雅典以及德菲尔当地文化风貌的观察描写，才使得伯利戈诺托斯和麦肯的才华昭示于世。从帕萨尼亚斯对巨型壁画的逐篇详尽描写可以看出，这类壁画的主题不但包括对特洛伊战争的演绎，也涵盖了真正的历史战役。这些绘画和在神庙以及其他公共建筑上的雕塑艺术一起，逼真地反映了雅典人在“辉煌时期”的乐观心境下常表现的纲领性主题。从帕萨尼亚斯的传记中，我们可以领略到当时的艺术家在绘画技巧上的创新：其中包括栩栩如生的叙事手法和巧妙新颖地利用空间的技巧。某些同时期的瓶画画家可能采用了中楣壁画中独特的“顶天立地”绘画图案的风格（图25），但是他们是否翼此复兴这些已经失传的壁画却无从可知。

虽然我们已经不太可能挽救公共领域的壁画。然而，所幸有一些壁画在某些地区，诸如马其顿埋葬死者的墓穴等地方得以幸存。这些壁画的主题包括冥王哈得斯强行抢走希腊神话中富饶女神珀尔塞福涅（图32）的故事，以及某些与现实生活有关的活动，比如“菲利普之墓”的宏伟壮观的狩猎场面（图28）。有些嵌板画最终随罗马扩张（前168年）而流传到西方，但是培拉古城那些装饰过马其顿宫殿的嵌板画却只有装饰宫殿基座的部分保留下来。同样，在培拉古城中的达官显贵，不但会以精致的马赛克地板(图31)，还很可能也会在墙上装饰可以灵活拆卸的饰板画，甚至挂毯来炫耀他们的财富。

在公元前4世纪，马其顿王国在国王菲利普以及他精明机智的儿子亚历山大大帝的治理下，日益繁荣富强并从此举世闻名。在以王室成员为主的艺术恩主们的推动下，古希腊艺术繁荣发展，并且因此奠定了整个后古典时期的希腊文明的基石。古希腊崇尚华丽促成了浮雕器皿的风行，这种带有可塑性的浮雕给平面材质带来一种起伏有致的生动感。不过，马赛克和绘画在当时仍然盛行不衰。只



图20：皮奥夏人的扣针或者安全别针图案细节，画的可能是赫拉克利斯和莫里安内斯（约前700年～前675年），雕刻在大约6厘米（2又1/3英寸）左右的青铜别针扣盘上。雅典国家博物馆。

是这类艺术品极少流传到现在，偶尔才会有一两件孤品。

公元前323年，当亚历山大大帝逝世之后，他的庞大帝国分裂为数个属国，并由他手下几个性情暴戾的将军瓜分。古希腊艺术流传到其他更广阔的疆土上，而希腊艺术和当地艺术如何融合发展则呈现出不同的局面。其中一支艺术流派的发展可以追溯到托勒密一世（前367年或者前366年～前282年在位）统治的古埃及，并一直延续到托勒密的后世子孙直至埃及女王克里奥佩拉七世（前69年～前30年）统治时期，最后到罗马人入侵埃及。托勒密时期的绘画艺术包括深受马其顿王国绘画风格影响的葬礼画，但是其中的精品只有马赛克作品保存得最好。最令人叹为观止的是一幅马赛克地板画。这幅地板画是一幅女人画像，带有画家的签名，有可能是临摹早期的壁画。画中的女子多被认为是伯莱尼斯女皇二世（约前273年～前221年），也有

一说认为是亚历山大大帝的画像（图29）。这幅作品主要以希腊绘画艺术风格为主，虽然画像中浑圆的双眼是古老的埃及人的典型特征。索佛列斯运用切割细小的石头、玻璃以及彩陶并且以所谓蠕虫纹样工艺法（这种技巧开创于希腊，在亚历山大大帝在位时期首次出现）创作了这幅作品。由于品质精良，这种艺术很快得以流传发展，而这一创新更对绘画材质的变革产生了深远影响。

斯特拉·G. 米勒

死亡、生命和天神

生命与死亡一直是古希腊时期经久不衰的话题。而对生活在懵懂世界且畏惧未知力量的早期希腊人而言，人类与掌握生杀予夺且权力无边的冥冥众神的关系更是令人痴迷。

希腊人通常按照严格的殡葬礼仪安葬去世者，在不同时期和不同地点的殡葬礼仪各不相同。以阿提喀为例，早期上流社会中的殡葬礼仪中特别风行在大型殉葬器皿上描绘形形色色带有纪念意义的图画。这些殉葬器皿通常用来标记下葬地点（图21）。这些瓷器上刻画着丧葬场面、林立的武士和海陆战争。且不管这些壮烈的画面是否真实描绘了死者生前的活动，其真正的目的是反映死者的社会地位。虽然古代雅典人的殡葬礼仪多次变迁，但是对死者表示祭奠的基本理念却流传了下来。因此，虽然在贵族墓穴里装饰性的嵌板画替代了大型殉葬器皿，但是画的主题仍然以和死者生前的行为为主（图23）。这些装

饰嵌板画多描绘家人团聚的场面，来暗示繁衍生息和子息繁荣，同时也表达情感意义。虽然那些撰写在嵌板画上的代表“父亲”“母亲”以及“兄弟”文字符号本身并无特别之处。

希腊人认为活在人世间，避邪除魔非常重要，因此希腊人的个人物品，从盔甲到衣服上的纽扣都装饰着护身符图案。在选择护身符时，有关神话英雄赫拉克利斯的英雄事迹被认为尤其适合男人佩戴（图20）。为了寻求普遍的庇护，神庙里都在显眼的位置装饰着去病除邪的图画；在这些装饰图案中，柏修

图21：由迪普隆瓶画大师创作，阿提喀后几何时代阔口陶罐（约前750年），已残缺，在陶土上彩绘而成，高58厘米（合1英尺11英寸），法国巴黎卢浮宫博物馆。



斯杀死蛇发女妖美杜莎的惊险传说屡见不鲜。另外，希腊人还认为希腊众神要求人们用各种各样的献礼和祭祀对他们顶礼膜拜。虽然宗教是男性专属的世界，但是女人们也常常在其中被赋予公众角色（图22），这在其他领域是难以想象的。

图22：上图，科林斯的祈愿饰板画，来自靠近西锡安
的皮塔萨，木质彩画，15
厘米×30厘米（高5又4/5英
寸，宽11又4/5英寸），雅
典国家博物馆。

图23：下图，由萨福派画
家创作的，描绘雅典丧葬
的装饰匾（约前550年左
右）。阿提喀米黑像陶画，
13.5厘米×26.5厘米（合5又
1/3×10又2/5英寸），法国
巴黎卢浮宫博物馆。



雅典的出口业及其影响

在公元前5世纪，在与地中海相邻的国家，雅典出产的艺术品备受青睐，常常被用来显示主人的气派与声望。这些艺术品不仅仅被看作是传播信息的工具，而且被看作是一种奢侈品，因此常常被用作昂贵的陪葬品。例如，在伊鲁特里亚人的坟墓里发现了许多公元前5世纪制作的最精美的阿提喀绘画器皿，看起来似乎是伊鲁特里亚人和购买原材料的雅典人通商交换购来的（图25、图26）。

从另一方面而言，我们还可以推断色雷斯那些以鎏银制成的并饰有独特阿提喀图案的贵重物品，很可能是为当地首领在互赠礼品的仪式上使用制作的（图27）。那些记载了公元前5世

纪晚期雅典人和色雷斯人进行外交协商的文献，尤其强调了这种充满责任与义务的仪式的重要性。

图24中这枚阿提喀风格的象牙艺术品是在一个塞西亚人的墓地里发现的，很可能经过贸易通商购得。由于古典时期的雅典人极其依赖从黑海地区进口的谷物，而雅典又有相当发达的象牙制品产业，因此当时的雅典人很可能出口象牙这样的奢侈品来换取稻谷。从另一方面而言，也有可能是希腊手工艺人或者经过希腊手工艺人训练的当地人曾经在此地工作，随时准备为当时的达官显贵们提供所需要的昂贵奢侈品。



图24：来自KLINE墓地的装饰板残片（前5世纪后期），彩色象牙雕刻，上面描刻着“特洛伊王子帕里斯的裁决”。残片上只能看到雅典娜、爱神阿芙罗狄忒和小爱神厄洛斯（即罗马神话中的丘比特）。残片高20厘米（合7又7/8英寸），是在克里米亚半岛库·欧巴古墓的一个塞西亚人墓地发现的。圣·彼得堡修道院。

图25：上图，绘制在陶土上的红像瓶画，阿提喀阔口盖，上面绘有雅典娜、赫拉克里斯和其他希腊英雄的画像（约前455年～前450年），据说是尼俄柏画家的作品，高54厘米（合1英尺9英寸），在意大利的奥尔维耶托附近的伊特鲁里亚人的墓地出土。法国巴黎卢浮宫博物馆。

图26：左下图，绘制在白色陶土上的彩绘瓶画，阿提喀阔口盖，上面描绘着赫耳墨斯正在为宙斯和塞墨勒的儿子狄俄尼索斯(酒神)接生的情景（约前440年～前435年），高32.8厘米（合1英尺又7/8英寸），在意大利瓦尔奇的一个伊特鲁里亚人的墓地出土。罗马梵蒂冈博物馆。

图27：右下图，指涅浅底碗，银底镀金雕刻，上面绘有战车比赛（前5世纪末期），直径20.5厘米（合8又1/16英寸），重428克（15盎司），在保加利亚杜万尼的色雷斯人墓地出土。保加利亚的普罗夫迪夫考古博物馆。



地板画和壁画

地板和屋子的四壁为艺术家们提供了充足的空间来发挥他们的艺术才能。这个传统可以追溯到很久以前的地板画和壁画艺术。虽然只偶尔会有作品保存下来，但是画家、编织家和马赛克镶嵌艺术家们仍然竭尽所能在地板和墙壁上装饰了各种图画。

纺织品（图30）作为一种保留以及传播文化遗产的重要工具，是公元前5世纪时期的用小卵石制成的马赛克镶嵌画的原形。但是到公元前4世纪左右，马赛克镶嵌画艺术家们探索了其他用于马赛克镶嵌画的材质（图31），为的是模仿各种绘画的不同质感特色（图28、图32）。这段时期最优秀的绘画和马赛

图28：下图，韦尔吉纳第二道陵墓的正面图，即所谓的菲利普之墓，上面装饰着野外狩猎图（前4世纪下半叶），壁画，5.56米×1.16米（合18英尺2又1/2英寸×3英尺9又5/8英寸）。韦尔吉纳考古遗址。



图29：右图，索菲奥斯（约前200年）签名的马赛克地板画，亚历山大大帝画像，来自尼罗河三角洲的特缪斯，具有浮雕装饰效果的马赛克镶嵌拼画，蠕虫纹样工艺。85厘米×86厘米（合33又1/2英寸×33又7/8英寸）。古希腊罗马博物馆亚历山大大帝馆。



图30：上图，绘有水泽仙女涅瑞伊得斯画像（前4世纪早期）的故事画布细节，羊毛纺织（防水绘画，并经过后期修复），大约27厘米长（合10又3/4英寸），克里米亚半岛塞西亚人墓地出土。圣·彼得堡修道院。

图31：下图，附有内奥西斯（前4世纪末期）签名的马赛克地板细节，绘有“海伦在培拉遭到劫持”的画面以及狩鹿图，小卵石拼镶马赛克，3.10米×3.10米（合10英尺2英寸×10英尺2英寸），浮雕装饰效果。位于培拉原址。

克拼镶画（图28、图31、图32）展示了当时的艺术家掌握的线条透视法和颜色明暗技术已经炉火纯青。此时马赛克艺术就构图方面而言更是各有千秋，从内奥西斯的马赛克拼镶画的“金字塔构图”（图31）到具有延展叙事性的狩猎中楣壁画，这些中楣壁画上所绘的风景显示出后来的罗马绘画便是从这些壁画发展而来（图28）。就技巧而言，假如将内奥西斯创作的狩猎图和一百年之后的索菲奥斯的肖像画（图29）相比，则会发现当初使用小卵石制作的马赛克工艺转变成改用经过切割的小碎

石的特塞拉，并且采用了所谓的“蠕虫状纹样工艺”。

若是从艺术家的角度看，虽然内奥西斯和索菲奥斯都在自己的马赛克作品上签署了名，但是当时的绘画作品依然没有任何署名。后世人曾经试图将这些绘画归属于一些著名的画家，或者试图通过罗马作家的记载探知这些绘画的创作者，但是因为缺乏画家签名的真品作对比，很难令人信服。

斯特拉·G. 米勒



图32：左图，韦尔吉纳第一道陵墓中的绘画细节，冥王哈得斯劫持珀尔塞福涅（前4世纪中后期），壁画，大约1米高（合39又3/8英寸），韦尔吉纳考古遗址。

希腊之外的希腊艺术

古希腊的艺术家们往往居无定所，游走四方。无论是依照传统，还是职业使然，只要有需求，他们便应召而来。这些艺术家们不但穿行在讲希腊语的各个城邦之间，还会踏遍横贯地中海盆地和黑海之滨的各个希腊城市的边远殖民属地。甚至在小亚细亚以外的地区以及远至兴都库什山脉，伊朗的设拉子沙漠地区，都会发现他们的足迹。正因为如此，“东方是东方，西方是西方，两地永无交”这样的说法显然并不适用于描绘古希腊艺术家们的生活。不仅如此，我们甚至无法系统地以“核心”艺术和“边缘”艺术的模式来诠释希腊艺术。

无论是在雅典，抑或是在希腊，并没有一个可以统领艺术的学会来规范指导艺术创作。不但古希腊的艺术家们喜欢到处流浪，甚至在希腊本土的艺术家们也未必都是纯粹的希腊人。在研究公元前6世纪在雅典创作和售卖瓶画的艺术家们的时候，我们发现在典型的“希腊”艺术精品的创作者中，不乏不同种族的艺术家的融合：吕底亚人、卡里安人和色雷斯人、塞西亚人、西西里人，甚至埃及人。

西方人试图确定“希腊艺术”对古代非希腊人形象艺术创作传统的影响，其实并非是西方文明傲慢和自大的表现。“古希腊艺术风格”这一术语，精确地说是指古代的艺术家的艺术赞助恩主们有意识地创作“希腊风格”的艺术作品，或者更青睐于具有明显“希腊艺术风格”的作品的现象。而我们现在所说的“古希腊艺术风格”则用以指代某个特定的历史时期的艺术风格：通常是指从在公元前323年亚历山大大帝驾崩，到公元前31年亚克兴战争这段时期——亚克兴战争的最终结果是使得渥大维（即奥古斯都）成为第一位罗马皇帝。但是实际上，无论是出于艺术家的奉献和执著，还是根据艺术赞助恩主意识形态上对这种艺术风格的偏爱而创作的作品，“古希腊艺术风格”的艺术创作应该始于此前几个世纪。

在公元前6世纪末期，波斯的阿克美尼德王朝的统治者开始下令在苏萨、帕萨尔加德和波斯波利斯等地修建一系列永久性的宫殿和行政中心。只是，人们往往很容易忽略波斯人原本是游牧民族，更习惯于搭设帐篷，而并非建造砖石砌成的住房。波斯人后来是如何解决了这个难题，可以从官方的碑铭题字以及石匠们的信手涂鸦中找到答案。波斯国王大流士以及大流士

之后的统治者召集（或者说强迫）了波斯以外的工匠来完成这一使命。这些工匠们也包括来自希腊爱奥尼亚的雕塑家。虽然这些爱奥尼亚雕塑家们只能按照规定使用象征波斯王室的图案，而且更无权参与整个设计。但是，古希腊的雕塑家们还是尽其所能，在雕刻下垂的衣饰上下工夫，或者利用雕像身体上某种细微的差别，留下了他们独特的创作风格。

波斯帝国的权力扩张，以及对小亚细亚地区和东部爱琴海地区的希腊人实行殖民统治，很可能是造成古希腊艺术家们西迁的原因。不管是何种原因，当埃维厄人在公元前7世纪早期率先发起殖民统治之后，希腊的艺术家们自然而然地随着希腊对西方的殖民扩张而迁徙到西方。其中一个西迁的艺术家甚至留下了自己的姓名。在意大利伊特鲁里亚的切尔维泰里古城，有一座墓地，出土了一件混装葡萄酒和水的容器。而创作容器的艺术家在上面留下了这样一行字：*Aristonothos epoiesen*，这行字可直接翻译为“埃里斯通奥希斯创作（了我）”。这行采用倒装语序的题文（用希腊字母埃维厄岛的本地语言的变体写成）位于一个很容易辨认的画面上方：五个男人正奋力将一根树桩打入一个硕大的怪物面部，怪物瘫倒在地，手中还握着酒杯。人们认为这幅画刻画的显然是《荷马史诗》第九部《奥德赛》中描绘的奥德赛和他的部下刺瞎独眼巨人波吕斐摩斯的场景。但是，这幅画一定就是奥德赛的故事吗？因为神话收集者搜罗了无数发生在不同地域但是却具有相似情节的民间故事。这些故事不外乎“一个英雄侥幸被牧羊的巨人关在洞穴里，英雄刺瞎了巨人的眼睛，然后在羊群的帮助下逃离了洞穴”——因此我们怎能如此肯定当埃里斯通奥希斯在创作这幅像史诗一样的“绘画”的时候，脑海中一定是在回想《荷马史诗》中对这一情景的描写呢？

这幅画中的一些图示线索——比如巨人烂醉的情形以及巨人头部上方有一个常常被当作盛放奶酪的篮子的东西，都曾经在《荷马史诗》中特别提到，因此说这幅画和奥德赛有关多少有些可信性。但是，埃里斯通奥希斯所画的这幅瓶画很可能是古希腊艺术家们为他们的非希腊人主顾或者恩主创作的一个小型艺术范例。这些艺术范例不仅仅体现了具有“销售价值”的专业技术——这些技术不但在希腊本土受到重视，而且也是

一种易于辨认的资产。这些艺术品还蕴涵着各种各样的理念、故事和宇宙哲学。一旦这些带有古希腊文化特点的艺术品被看作是一种地位的象征，那么所谓的“希腊化”便具有类似“传教”的教化作用。古希腊的艺术家们可以用肖像和艺术品教化那些粗鄙的非希腊恩主们。这些肖像和艺术品不仅仅代表了贵族们的特权，而且也用来诠释何谓贵族特权。同某些社会礼仪，比如贵族交际酒会（希腊语symposium）一样，希腊艺术品也成为上流生活的一部分：从意识形态方面来解释这种匹配，就好比是说卡利亚人的总督和凯尔特人的督军平起平坐一样。

根据考古记载，伊特鲁里亚人毫不掩饰地宣扬只有上流社会才能拥有购买希腊艺术品的特权。现今大部分陈列在世界各地博物馆中的古希腊瓶画，之所以能被保存下来，是因为这些古瓶被作为陪葬品而埋葬在伊特鲁里亚的墓地里。而伊特鲁里亚贵族们不但通过进口购买这些希腊艺术品，而且还传承了古希腊特有的葡萄酒会、运动会和对神的祈愿等传统活动。不仅如此，伊特鲁里亚人还为移民到当地的希腊艺术家们提供了直接的工作机会——尤其是在海滨中心城市切尔维泰瑞和泰尔圭尼亚等地。在公元前6世纪晚期和公元前5世纪初期，在泰尔圭尼亚的彩绘陵墓画上依然可以看到风格独特的古希腊东部绘画，虽然这些画上描绘的是泰尔圭尼亚当地的风土人情。在此时有一幅描绘伊特鲁里亚人葬礼宴会的画作，很可能是将希腊和本地元素相结合的典型作品。这幅画描绘了人们尽情地享受希腊特色的饮酒比赛的场景（希腊语为kottabos，在这种饮酒比赛中，人们按照规定将杯中的酒洒向指定的地方）。

在古希腊周边其他地方的彩绘陵墓中，也会发现诸如此类描绘深受希腊影响的奢华生活的图画。这些地方包括色雷斯的卡赞勒克以及吕底亚和利西亚的某些特定内陆地区。但是，这些拥有和欣赏古希腊绘画的非希腊人究竟能在多大程度上理解这些古希腊绘画呢？在伊特鲁里亚，古希腊的神话毋庸置疑（虽然也没有多少确凿的证据）被翻译成伊特鲁里亚语，并成为上流社会的一种消遣方式。伊特鲁里亚人极为喜爱精工雕刻的镜子和宝石，而这些艺术品不但显示了伊特鲁里亚人对“特洛伊战争”和“七将攻底比斯”这些故事耳熟能详，而且还反映了伊特鲁里亚人喜欢以伊特鲁里亚为背景来讲述他们喜爱的古希腊英雄比如赫拉克

利斯（伊特鲁里亚人称其为Ercle）的故事。

古希腊艺术家和四处游走的希腊吟游诗人不同，他们采用统一的艺术表达方法。因此，不难想象希腊绘画在经过非希腊人的注释或者解释之后，所引起的各种曲解。但是，假如一味试图探求非希腊人在传承希腊神话或史诗过程中造成的谬误或者“墨守成规”，那么这本身就是对古希腊艺术的一种误导。所幸此后规范或者“经典”的古希腊文献及时得到承认推广，尤其是在公元前3世纪亚历山大港和后来帕加马的大图书馆合并之后。但是即便如此，古希腊那些令人信服且又引人入胜的故事传说，仍然不免受到其他地域或者个人诠释的影响。

在非希腊人看来，古希腊艺术所具有的令人折服的风格魅力主要归功于这些艺术作品中的希腊人肖像（包括画像和雕像）。厄恩斯特·冈布里奇认为希腊形象艺术中的自然写实风格是希腊式史诗和神话叙述方式的精髓，艺术家们激情四溢地专注于如何展现故事，而并非故事所讲内容。假如厄恩斯特·冈布里奇的观点是对的，也并不是为奇。这一点说明，在希腊以外的地方欣赏和感受希腊艺术在很大程度上取决于一个个属于“野蛮人”的赞助人是否有机会感同身受地进入希腊人所创造的生动的幻想世界，而这个充满想象力的世界是英雄、魔鬼和天神的天下。已经形成了一套自己详细的肖像和神话艺术（绘画和雕刻）系统的非希腊文化，则并没有受到希腊艺术家们的深刻影响：比如埃及在托勒密王朝之前就完全没有受到希腊艺术的影响。

“未开化的野蛮人”在希腊语义中并没有特别的轻蔑味道，而主要用来形容那些不懂希腊语的人。但是由于缺乏相关的文献，后人试图探索这些“未开化的野蛮人”“分享”希腊艺术的动机也难免会产生谬误。当我们欣赏装饰着一对吕底亚的皇族夫妇墓室里的战争雕塑时，我们只能认为这位非希腊君主试图将自己塑造成第二个阿基里斯：因此他要求在纪念碑前雕刻海中仙女涅瑞伊得斯的全身塑像，象征着阿基里斯的母亲西蒂斯以及她那一族的海中仙女。而在地中海盆地的另一端，西班牙的奥布尔科（波库纳），一个当地的富豪要求希腊或希腊人培训的雕塑家为他雕塑一尊展现他战胜狮身鹫首的怪兽和其他敌人的雕像。还有，众所周知，有一座为卡里安王朝的统

治者摩索拉斯王建造的巨大纪念碑，上面装饰着希腊人和亚马逊人激烈交战的雕塑。纪念碑上还雕刻着吟唱史诗的希腊人，用以衬托这些战争场景。他们传唱着摩索拉斯王的祖先是大力神赫拉克利斯和赫拉克利斯夺得亚马逊女王腰带的故事（亚马逊女王的腰带是摩索拉斯王家族世代相传的圣物，也是国王宣称拥有的东西）。

现代的学术研究过于强调古时候人们对非己族类的敏感性。或者说应该，我们实际上低估了希腊人和非希腊人之间的折中妥协和兼容并蓄。公元前1世纪，在科马基尼王国（现土耳其东南部）出现了真正的希腊人和波斯人共存的肖像绘画。在画中，科马基尼的统治者（身着波斯人的装束）正在与代表希腊众神的宙斯和赫拉克利斯等天神们握手相欢。画上的天神们赤身裸体，展示着结实的肌肉，或者说仅仅是看起来如此。因为如果经过仔细观察，就会发现这些天神虽然具有明显的希腊人特征，其实却是合成体。赫拉克利斯不过是将波斯人崇拜的维里塔拉格那（波斯的胜利之神）像放大两倍，而另一个神像则综合了阿波罗、蜜特拉神（波斯神话中的光明之神）、赫利俄斯（太阳神）、赫耳墨斯等四位天神的特点。

“古希腊—波斯人”、“古希腊—腓尼基人”、“古希

腊—伊鲁特里亚人”以及“古希腊—罗马人”——在历数那些受到希腊艺术影响，并接纳了希腊形象艺术风格的非希腊民族的时候，我们可以借助于以上这些合成词。但是这些合成词可能没有一个能像“古希腊—佛教徒”那样耸人听闻。“古希腊—佛教徒”是特别用来称呼闻名世界的“犍陀罗”雕像的。佛教，正像基督教一样，在创始之初并没有其创始人的肖像。据说佛祖在公元前553年或前554年去世；而当亚历山大大帝在公元前327年到达“犍陀罗”（大约是现在的巴基斯坦西北部以及部分阿富汗地区）的时候，当地并没有任何与佛教信仰有关的塑像。但是在亚历山大大帝的随行者中有不少艺术家，而这些希腊人后来在阿伊·哈努姆的奥科苏斯河畔定居下来。从此，佛祖和他的信徒们的肖像（画像和雕像）便应运而生。

拉迪亚德·基普林（1865~1936，英国小说家、诗人）曾经如是描述在犍陀罗的那些被遗忘的工匠们，“他们的双手巧妙地传达了具有神秘色彩的古希腊风格”。假如从更宽广的角度而言，我们可以拒绝相信其中有任何神秘可言。因为无论走到哪里，这些流浪的古希腊艺术家们都只是从事着希腊人千百年来从事的艺术创作：精雕细琢着栩栩如生的人神合一的肖像，并以此维持生计。

奈杰尔·斯皮维

图33：波斯波利斯的中楣浮雕（仍位于原处），约前6世纪后期。



希腊本土之外的希腊艺术家

古代波斯的一些纪念中心是在古希腊的雕塑家和石匠的帮助下修建的。也正是这些雕塑家和石匠被迫在波斯波利斯的中楣上创作了鱼贯而入的游行队伍浮雕（图33），并从此举世闻名。

在波斯波利斯之外的地区，艺术家的赞助恩主们更容易受到希腊艺术的影响。意大利中部的伊特鲁里亚人不但收集古希腊制作的瓮瓶（主要以雅典和科林斯湾地区为主），而且资助了像埃里斯通奥希斯这样的希腊移民艺术家（图34）。

一般来说，除了那些保存在墓地里的装饰品之外（图35、图36），古希腊艺术家在非希腊地区创作的大型艺术作品很少流传至今。在伊特鲁里亚、色雷斯以及小亚细亚地区，保存了很多以希腊或者仿希腊风格装饰的坟墓。盛宴与酒会，狩猎与养马，歌舞与音乐等常用来象征艺术家的恩主们的地位（或者恩主们渴望拥有的地位）。最近在小亚细亚地区尤其是在吕底亚和利西亚等地发现的亚洲壁画，描绘了公元前6世纪当地人和希腊人交流融合的欣欣向荣景象，还有波斯国王招募装饰宫殿的手工匠们的文化。



图34：上图，带有埃里斯通奥希斯亲笔签名的双耳罐，上面绘有刺瞎独眼巨人波吕斐摩斯的画面（绘画约创作于前650年），出土于伊特鲁里亚的切尔维泰里古城墓地。罗马神殿博物馆。

图35：下图，布莱克·索的坟墓装饰细节，享受宴会的人们正举杯，参加一种名为KOTTABOS的饮酒比赛（绘画约创作于前450年），泰尔圭尼亚，仍保存在原处。



图36： 上图，位于卡赞勒克（保加利亚）的一座色雷斯王子陵墓中的装饰画细节，（约创作于前300年），仍位于原处。

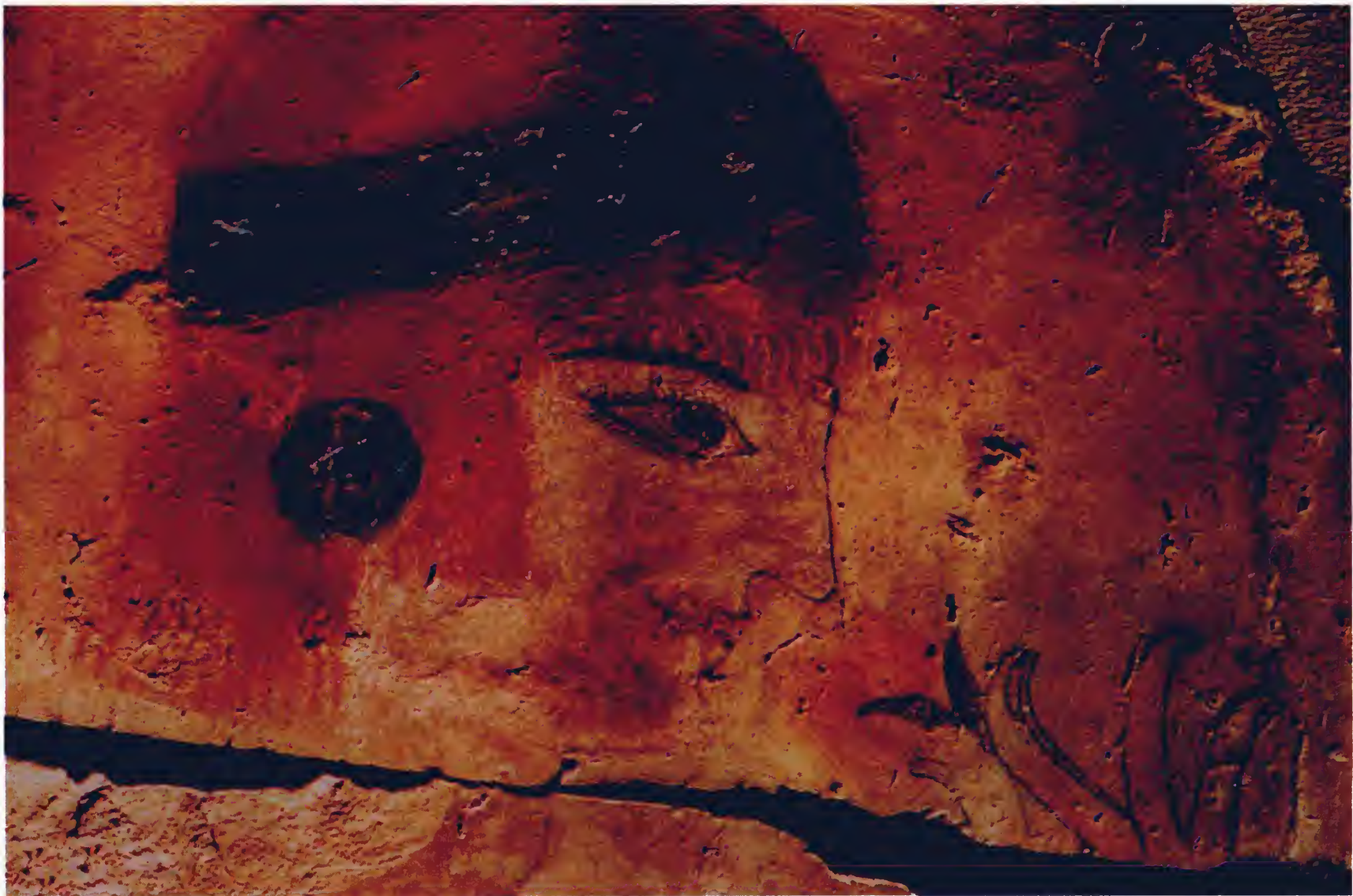


图37： 右图，乌沙克（吕底亚）的一座陵墓装饰画细节，画中的正在轻嗅一朵荷花花蕾（绘画约创作于前6世纪后期）。安卡拉的安纳托里亚文化博物馆。

非希腊本土的希腊英雄和众神

在西方艺术的发展过程中，由于过分地卖弄对古希腊神话的熟悉，往往形成不同派系的百家争鸣。刚刚诞生不出一个世纪（在前8世纪），《荷马史诗》中的神话故事就已经作为一种“享有崇高声望”的艺术作品流传四方，并且还为人们提供了识文断字的机会。

此时只有少数未开化的非希腊统治者们开始学习希腊文，以便深入地了解希腊的诗歌和戏剧，而大多数人则以艺术作品为媒介来了解希腊。到公元前7世纪，虽然仍有许多人只能通过口头交流的形式来了解这些神话故事，古希腊的艺术家们基本上都已经能识文断字。无论怎样，这些故事都会根据当地的需要而被进行改编。

某些无偶像或者避免使用偶像的文化，毫不掩



图38：上图，来自波尔库纳的战士雕像（约前450年创作），哈恩省美术馆。



图39：左图，来自利西亚克桑索斯的涅瑞伊得斯像（约创作于前400年），由一位不知名的利西亚统治者出资雕刻，英国伦敦大英博物馆。

饰其对古希腊人崇拜这些“拟人化的神”——即像人一样的天神敌意。正是因为这个原因，中东的犹太人在很大程度上无视古希腊艺术的存在，虽然其他地区的人多少对希腊文化采取折中态度。波斯人的泛神论宗教和非偶像崇拜，使得波斯人宽容地接受了艺术家们将古希腊众神与波斯拜火教的英雄以及先知进行混合的肖像创作形式。在波斯人统治过的犍陀罗地区，当地的页岩（或片岩——一位诗人曾经这样描述“一种新鲜的

深蓝色的岩石，形状如同大象的耳朵一样”）被用来制作成供佛教朝圣者觐见的阶梯，阶梯上面装饰着刻画佛祖生平和佛教体系的浮雕。佛祖雕像上装饰着层叠的垂幔，连守卫们也身披这样的垂饰，以此衬托肌肉；甚至是那些古希腊的半人半兽的怪物以及古希腊的建筑中的圆柱，都显示了犍陀罗地区的雕塑受到了古希腊艺术的影响（图40）。

奈杰尔·斯皮维

图40：右图，位于犍陀罗的浮雕带，上面雕刻着六名站立的桨手或者河妖——以科林斯式柱子做浮雕的框架（创作于前2世纪左右），英国伦敦大英博物馆。



图41：左下图，《摩索拉斯王》——被认为在卡里亚的哈利卡纳索斯修建了著名的“莫索拉斯王陵”（约创作于前360年），英国伦敦大英博物馆。



图42：右下图，浮雕，雕刻着科马基尼国王安提罗科斯一世和赫拉克利斯-维里塔格那握手的情形（创作于前1世纪），位于宁弗艾奥斯河畔的阿萨米亚，现仍保存在原处。



罗马雕塑

在罗马古城游览的游客常会发现罗马的城区到处都是雕塑。在公共广场和建筑上，私人院落以及城外的墓地中都装饰着各种寓意深长的浮雕和雕塑。例如，在纪念碑的拱门和柱子上，刻画着体现罗马的圣主明君们的丰功伟绩的图画。而在庙宇里，供人礼拜的神和女神雕像则更多强调其掌握的神圣力量。罗马城镇的广场上还竖立着的曾经为社区作过贡献的名人雕像，栩栩如生。而在私人别墅里，富有装饰风格的希腊众神和英雄雕像令人浮想联翩，更暗示主人出身名门望族。这些雕像的表达风格或者直截了当，或者含蓄内敛。艺术家们巧妙地通过对图案的细节处理和风格设计来表达这些寓意，然后再用题字和底座对雕像进行进一步烘托。

乍看上去，罗马和希腊的雕塑非常相似。这是因为罗马雕塑的艺术比喻风格、体裁和图像元素大都以希腊雕塑为原型。甚至，在公共场所陈列的众多大理石和青铜雕塑其实并非罗马原创，而是源于希腊。在罗马，原汁原味的罗马雕塑几乎模糊难辨。虽然，有人试图以罗马的特有主题表现罗马风格，但是因为这些罗马雕塑至少有一半都采取希腊风格和主题，因此如果认为罗马雕塑只包括罗马人的塑像和只与罗马有关的浮雕，则完全扭曲了罗马时期的整体雕塑创作。实际上，古典和希腊的雕塑之所以闻名于世，大多要归功于罗马对这些雕像的复制，或者是大理石翻版。另外一些人则试图以罗马雕塑的“人性”风格，比如浮雕中连绵不断的叙述方式和雕像的现实主义风格，来突出罗马格调。即便如此，这些雕像的特征仍非罗马专有，而是起源于希腊艺术。由于缺乏任何明显的统一特征、图案以及主题，倘若要探寻罗马雕塑的意义，我们只能按照历年的模型来追踪纵贯罗马共和国至后古代时期雕刻艺术的经典拱形风格，而这些风格更是反映了不同政治时期和历代王朝的“时代精神”。然而，这种方法仍然相当有局限性。因为后人虽然可以从历代的王室雕塑（皇帝及其亲眷的罗马雕塑）中看到的雕塑艺术风格和技巧的变化，但这些随着年代变化的雕塑风格却在私人（非皇族）雕塑方面无迹可考。再者，在分析具有希腊理想主义风格的雕塑时，这种按照年代追寻风格的模式用处甚微。这是因为具有希腊风格的装饰和宗教雕塑从公元前1世纪到公元3世纪期间并没有发生重大演变。另一种探索罗马雕像

风格的方法，是探查这些雕像的地区差异。但是这个方法也有不足，因为从西班牙到叙利亚维亚的地区无不臣服或者表面臣服于罗马，造成整个罗马帝国的杰出雕塑创作都呈现出显著的共性，所以后人很难辨别出这些雕塑的地区差异。

如果说罗马雕像难以诠释的主要原因正是它变化多端的风格，那么这一点也凸现了它的独特性。以罗马人看来，希腊人已经使雕像艺术臻于完美，因此不值得再继续探寻摸索。所以，当公元前2世纪罗马人首次进行纪念性雕塑创作的时候，他们命令艺术家采用早期希腊雕像的风格。讽刺的是，这种严格限制艺术创造力的方式恰恰激发了艺术革新，因为艺术家们开始将早期希腊雕塑的迥异风格结合起来。为了迎合他们的罗马艺术赞助恩主，罗马雕刻家开始探索整个希腊雕刻艺术宝库并从中搜寻灵感——这其中包括古风时期（前7世纪～前6世纪）、古典时期（前5世纪～前4世纪）以及希腊化时期（前3世纪～前2世纪）。罗马雕塑与众不同的风格，在于艺术家可以自由地从他们认为是最优秀的希腊雕塑中汲取灵感，并把这些继承而来的不同的形式和风格运用在同一座雕塑中，来表达一系列不同的寓意。

如今，雕塑通常与雕塑家的个性创作有关联，因为这些个性创作无不带着雕塑家所生存的社会的烙印。但是在罗马时期，雕塑更多是由艺术赞助人们发起的创作。艺术家的工作仅仅是运用不同的艺术形式和风格，以及他最好的技艺，按照所付的工钱准确无误地创造出他的艺术赞助人所想要的雕塑。因而，罗马雕塑首先又是不同时期，罗马帝国不同地区，不同类型的罗马艺术赞助人的感性重现的历史档案。如今在博物馆里，我们可以轻松而惬意地从纯粹审美的角度欣赏罗马雕塑所独有的时代风格。但是假如我们将罗马雕塑和它们的背景联系起来，重现罗马艺术赞助家所想表现的意图和风格以及古代鉴赏家对不同风格的认知模式，那么罗马雕塑所带给我们的则远不只是美感。

罗马共和晚期

在罗马共和晚期（前2世纪～前1世纪）涌现了大量的雕塑创作，此时也正是罗马文化变革的重要时期。罗马人对地中海

特别是希腊东部的扩张征服，为罗马带来了突增的财富和集中的权利。这些，连同日益精密复杂的文化，促进了罗马人对青铜和大理石雕塑的狂热追求。在此时期最重要的雕塑创作类别是个人塑像和体现理想主义风格的雕塑（即古希腊风格的装饰雕塑和宗教雕塑）。而理解这两种风格的雕塑都必须参照其所处的共和时期为背景。

至少从公元前1世纪起，罗马人开始有规律地用一种直接、世俗的极其现实主义的风格刻画自己。罗马雕塑艺术家按照后希腊时期个人塑像的主题，又不拘泥于希腊雕塑的基本模型，创造出了罗马独有的雕塑形象风格。和晚期希腊个人塑像相比，罗马共和晚期的个人雕像在面容的描刻上极具差异。这种带有罗马共和时期风格的雕塑可以通过不同的方式来表达。比如，有些塑像家可能在雕刻技艺上更加精细复杂。但是他们却都拥有同一个特征：从不掩饰所雕人像的特征和年龄；而且常常强化这些特征和年龄表象（图59右侧雕塑）。这些雕像肌肉松弛，嘴唇紧闭，甚至连痣和伤疤都被小心地刻画。男性雕像的头发通常修剪得很短，形成一种硬朗的军人形象。雕像的面部表情复杂多变，从平易近人，阴沉严厉，到狂妄自大各自不同。而这时期的个人塑像中显著缺乏年轻人的特征。

以现代眼光来看，这种过于写实的雕塑似乎并不会受到被雕塑者的青睐。但是对于古代罗马人而言，这种雕塑并无任何冒犯不尊之嫌。相反，这是对罗马共和时期精英男子最积极的形象刻画：庄严、权威、肃穆并且具有凌驾于一切之上的男子气概。同样，在这个时期创作的许多妇女雕像也极其强调年龄的烙印（图48），主要用以表现严肃忠诚的女性长者。对于罗马的欣赏者而言，年过半百的妇女的雕像远比二十岁少女的塑像更值得凝视。这并不令人吃惊，因为这些受人尊敬的罗马妇女并不是因为具有形体美，而是因为她们孕育并支持了保护罗马的男人们，她们是这些男人的母亲和妻子。

罗马共和晚期的雕塑艺术有别于晚期希腊雕像艺术的另一个特征，是突现了雕像的个人风采（这成为后来罗马帝国塑像的特点）。罗马共和时期的雕像不仅在风格和类别上展示了一个人所属的社会群体，而且能使欣赏者领略塑像所具有的个人特点。通过对被雕塑者的逼真刻画，伫立在市镇广场上充满雄心壮志的政治家雕像要比其他雕像更能引起人们的关注和认可。而放置在宅邸中的被称为一家之长（希腊语为paterfamilias）的雕像则为其家人的行为树立了效仿的榜样和规范，还可以让拜访的客人在等待主人出现时细细地瞻仰。

假如仔细地分析罗马的人物雕像，可以看到这种强调现实主义和带有个人特征的刻画风格风行的三个主要原因。其一，这是对罗马本土传统的一种延续，这种传统是在送葬队伍中佩

戴按照先人的容貌制作的面具。其二，这种刻画风格促使罗马人采取另一种风格来表现自己，而这种刻画恰恰与许多古希腊国王选用年轻而生气勃勃的形象来表现自己的做法大相径庭。这些古希腊国王是罗马人曾经在政治和文化上的竞争者。最后，这种共和时期的雕塑细致入微地刻画了人像的外貌，因而使得这些雕像具有卓尔不群的个人风采，而在一个严格限制自我主张的社会里，这恰恰是共和时期的精英们难以，或者不允许拥有的气质。

除了人物雕像之外，罗马共和时期雕塑艺术的另一类主要范畴是神话雕塑（根据古希腊神话传说和圣人的世界创作的雕塑）。这类雕塑在创作理念和风格上可谓开创先河，而且这些雕塑几乎只能在神庙或者私宅里陈列。公元前211年，在罗马将军马库斯·克劳迪阿斯·马塞勒斯洗劫锡拉库扎(意大利西西里岛东部港市)之后，神话雕塑也随之被大量引进罗马。根据罗马的传统，掠夺回来的雕塑在凯旋游行中巡展，然后被暂时陈列在带有木台的建筑里以供罗马平民欣赏，最后才会被移至长期存放的地方。这个地方便是由凯旋的将军命人制作的神庙。这些神庙里往往摆满了战利品，包括古代时期、古典时期和希腊化时期等不同时期以及不同风格的雕塑。这些雕像全都被摆放在一起，并混杂着盔甲和奖杯之类的其他战利品。大体而言，这些雕像和放置、陈列它们的建筑没有什么特殊联系。而雕塑和其他装饰品，比如壁画等也往往互不相干。然而，正是在这些摆满了掠夺来的雕像的神庙中，滋生了此后在罗马庄园和宅第装饰艺术中极为显著的折中主义：将大量风格迥异和不同类别的古希腊雕塑混合摆放在一起。也许，那些修建和运用战利品装饰神庙的将军们也是罗马率先修建和装饰私家豪宅的人士之一。

及至后共和时期，由于罗马侵略者的掠夺，古希腊雕塑日益减少。随着罗马人对希腊文化的逐渐了解，由此萌生的道德感迫使他们开始反对继续掠夺古希腊雕塑（其中不可忽视的是，随着罗马人在公元前2世纪成立了亚细亚以及亚该亚等罗马行省之后，罗马人已经不再把古希腊当作敌国看待）。因此，罗马人开始用仿制的而非真正的希腊雕像装饰住宅。为了满足罗马别墅装修市场对古希腊装饰雕像日益增长的需求，罗马出现了仿制古希腊雕像的新兴产业，用以提供各种古希腊雕像的复制品翻版、变版以及各种基于古希腊早期雕像创造出来的新工艺雕像。例如，由波利克里托斯创作的古希腊雕像《执矛者》，其翻版在罗马则成为希腊体育馆的文化氛围象征。而新工艺雕像的典型代表则是著名的《厄斯奎林山的维纳斯》，勾魂摄魄充满肉欲之耽。这些新工艺雕像往往综合了早期各种古希腊雕像的不同体态和风格。例如，《厄斯奎林山的维纳斯》实际上是希腊爱神阿芙罗狄忒雕像（阿芙罗狄忒挽头发像）再

生版，雕像的体貌带着典型的古希腊特征，发型却模仿了太阳神阿波罗雕像的特征。这种奇怪的混合风格是对古希腊雕塑追溯既往的折中，更是在罗马住宅装修市场这种特殊情况和需求下衍生的产物。罗马雕像产业的其他产品，还包括对古希腊时期的名人雕像进行翻版创作。这些雕像是否能达到其创作初衷无证可考，但是至少在理论上是为了激发文学对话，或者是对历史著名事件的缅怀。《希腊酒神狄俄尼索斯群雕》中涉及的人物是罗马庄园住宅装修中最受欢迎的雕塑类型之一。这类仿古希腊雕像不仅满足了人们娱乐放松的需求，而且还洋溢着古希腊神话的氛围，但是主人却无需浪费心智，也是他们用来逃离来自公众生活的各种纷繁压力的方式之一，因此深受罗马富有阶级的欢迎。

罗马人向来以节俭为荣，但是却对古希腊文化设施充满无限向往。正是这种矛盾造成罗马人表面上公开蔑视古希腊艺术，却又私下追捧和购买古希腊艺术品。在公元前2世纪到前1世纪期间，罗马人这种表里不一的行为在一定程度上解释了后共和时期雕像创作的极端性。在这段时期，人物塑像中彰显出现实主义风格，神话雕像则采用理想主义或者流派风格，但是这两者之间则几乎没有任何交叠。同时，在罗马庄园里的装饰雕像则代表了民间对古希腊文化的赞美和推崇。然而，罗马人展现古希腊雕像的方式却明显带着折中主义。究其根源，我们就会发现罗马人之所以推崇古希腊艺术，其实是对战利品的欣赏，而并非对古希腊文化本身的崇敬。相反，罗马人力求突出的是罗马对古希腊文化的征服。

罗马帝国时期

罗马后共和时期充满了政治动荡和不安，而罗马帝国时期则相当稳定。罗马第一代皇帝奥古斯都创立的内阁制一直保留到3世纪。这种内阁制统治，是对从前的军事独裁加以掩饰的新生共和国，要求皇帝必须对其人民履行不同职责。一方面，皇帝是罗马对传统的共和国时期政权的沿袭（图45）；另一方面，罗马帝国的人民可以按照他们自己所希望的方式看待皇帝，而且也可以按照自己诠释的皇帝形象来塑造皇帝的样貌（图46）。因此，罗马帝国时期皇帝塑像不但可以变化多端，并且可以在不同场合下展现不同的姿态。

在罗马帝国时期，私人住宅以及公共地区仍然陈列着人物雕像。但是，人物雕像和神话雕像之间显著不同的风格开始模糊难辨，这主要是因为受到艺术变革以及奥古斯都统治政权的影响。为了形象地刻画奥古斯都统治下的新型政府，罗马艺术家们专门设计了一种新式的雕像风格来展现奥古斯都和罗马望族朱丽亚-克劳狄家族继承者的风采：即一种年轻且略带古典的

形象（图43）。这种形象和当时常见的后共和时期人物雕塑在风格上大相径庭。这种新风格起初只用于塑造奥古斯都和其家人的雕像，但是很快就为众多罗马人模仿。这类雕像的显著特点在于奥古斯都的发式——雕像的额前覆盖着刻意梳理出来的发卷，以及呆板的面部表情（图59左像）。只有通过区分不同人物的五官细节例如鼻子、耳朵以及下巴，人们才可以将皇帝及其家人的塑像与其他雕像区分开来。

同时，传统的带有共和国时期写实风格的人物雕像一直持续到1世纪。这种雕塑风格被特别用来刻画中年人以及老年人（图50）。后来，这种将胡子刮得干干净净的朴素的罗马人雕像渐渐让位给更复杂，更精描细刻的哈德良（罗马皇帝）式和安东尼式的雕像风格。哈德良和安东尼都以穿戴精美华丽的服饰以及精心修饰的卷发和胡须闻名。到2世纪，人物雕像中，传统罗马人的朴素形象被精致修饰的典雅形象取而代之（图49）。这种新风格也展现了罗马人在意识形态上从传统的具有军人气质的人物形象向城市居民形象的转变。这种新风格可能也代表着罗马社会对希腊艺术和文化的态度已经不像从前那样矛盾（因为希腊演说家和哲学家都蓄有胡须）。另外，现实中流行的发型以及蓄须也使得罗马艺术家的大理石雕刻技术更加先进，比如运用微妙的平面纹理以及更精细地运用凿子和不同的上光剂等。这些先进的技术，加上哈德良时期流行的雕刻得栩栩如生的双眼，展现了艺术家们无与伦比的精湛雕刻技巧，并成为2世纪时期雕像艺术最精良的艺术典范。

罗马人物雕像的风格在3世纪早期再次发生变化，从前平民化的皇帝塑像首当其冲重新让位给纯粹的军人形象。面部胡须刮得干干净净的军人形象再次开始流行。这一变化结合了3世纪后期艺术家对雕像进行部分处理的写实主义准则。这种写实风格表现在雕像的明暗对比度得到增强，并突出对肖像某个部位或者特点，比如眼睛等方面的特写。及至5世纪，在地方统治者以及执政官的肖像中尤其鲜明地凸现了这种风格（图47）。这类肖像中的人物通常不苟言笑，嘴角下垂，眉头紧锁（正是过去传统罗马人精神样貌的逼真写照）。后期罗马人物肖像最令人难忘的特征是人像往往眼睛炯炯有神，旨在表现深刻的洞察力和力量。

罗马人尤为擅长利用大理石浮雕进行叙事，而这一点在罗马帝国时期尤其显著。这类浮雕的目的在于直观地表现帝王的美德：强大的军事能力，对众神的虔诚膜拜，与参议院之间的友好和睦关系，以及对罗马人民的关怀之情。在奥古斯都统治时期，因为借用了最纯粹的古典主义风格，这些历史题材的浮雕更有助于提升新政权的民主形象。古典主义风格的运用并不是什么创新（这类风格在共和时期用以雕刻神像以及装饰雕

像），其独到之处在于将这一古典风格运用在与现实生活有关的主题上（图45）。

这类历史浮雕的另一鲜明特征是，相同时期的浮雕还可以采用不同时期的艺术风格。其中，罗马皇帝图密善在位时期创作的两幅浮雕便表现了这一特征：这两幅浮雕之一是《罗马的提图斯凯旋门》，另一幅则是所谓的《坎榭列利亚宫浮雕》（图55、图56）。《坎榭列利亚宫浮雕》在表现风格上较平面也更古典，《罗马的提图斯凯旋门》则更具有立体感和动感。因为2世纪早期发生的达契亚战役，战争成为罗马帝国时期浮雕的主要主题，而新的叙事风格也被引进浮雕雕刻。以其中的两个浮雕为例。其一是浮雕作品中的杰作——《大图拉真中楣嵌板浮雕》（图57）。这一浮雕展现了罗马皇帝的各种象征性行为：包括指挥战役——虽然现实中皇帝绝对不可能亲临战场指挥。另一幅浮雕《图拉真柱》（图58）则意图真实地再现达契亚战役。《图拉真柱》浮雕在一系列常规的场景里展示了皇帝祭祀、演讲、观战、对俯首称臣的敌人表现宽宏大量的气度等言行举止——中间配以达契亚战役的场景。《图拉真柱》浮雕采用平淡的散文性叙事手法来记载事件场景，这一手法同《大图拉真中楣》浮雕中所采用的恢宏的史诗叙事法形成惊人的对比。然而，这两幅纪念性浮雕却都是由图拉真下令创作的，而且是表现同一时期根据同一背景（罗马图拉真广场）所创作的浮雕。在这种情况下，艺术家们常常会借助浮雕不同的风格来表现不同的主题（写实或者寓意）。这种浮雕创作表现手法持续贯穿于整个罗马帝国时期，而且在编年表中并没有留下特别明显的风格发展纪录。

与历史题材浮雕不同，后人可以从罗马墓葬雕塑的风格中非常清楚地看出其中的发展变化。罗马贵族用最少的雕刻装饰他们的墓地。这些人通常都在公共场所陈列其个人塑像，因此不需要在坟墓前装饰大量的雕塑。而对于罗马其他阶层而言，墓地是唯一可以摆放个人雕像的地方。由于没有引人注目的辉煌战绩以及显赫的家族，罗马的中产阶级希望昭显他们的公民地位以及优越的财势。被解放的奴隶，由于大多是从外国迁入的，尤其刻意注重表现自己罗马公民的身份（图59 右像）。他们通常在家族墓地的正面摆放自己的塑像，这些塑像大都具有传统的共和国时期人物的典型特征，衣着也一丝不苟。

在1世纪晚期，墓葬雕塑开始从陈列人物雕像转变为陈列个人浮雕，为的是清楚且事无巨细地展现死者的生前职责和行为（图60）。在这些浮雕中，墓主可以展现他们对公众的慷慨仁慈，或者炫耀自己的富有（浮雕中通常借助于货船或者建筑房子的吊车来表现财富）。当时雕刻家面临的难题是古希腊雕塑

中并没有现成的墓葬浮雕范本可以借鉴。因此，罗马雕塑家只能尽可能地利用浮雕的有限空间，力求将所有和死者有关的信息都雕刻在浮雕中，而雕像所谓的艺术美感则退居其次。主顾们看似对这种浮雕作品也颇为满意。因此，这类浮雕通常在构图中或多或少都有些矛盾和瑕疵，而且雕刻家也无法完全遵守雕刻艺术的写实标准。这类墓葬浮雕清楚地展示了罗马时期雕刻艺术风格的灵活性。

在罗马，世俗的墓葬浮雕仅仅持续到2世纪中期。此后，一种新的墓葬雕塑开始风行：这就是传统的，带有古希腊格调的精美石棺。这种耗资不菲的石棺之所以会风行一时，是因为大理石雕材此时开始普及，同期开展的古希腊艺术复兴运动也如火如荼。最早的石棺大部分都以古希腊神话传说为主题。而这些神话传说究竟是具有深远的象征意义，还是点到为止的寓意，或者只是纯粹的装饰，则只能见仁见智。例如，在柏林出土的一尊2世纪中期的石棺雕刻着希腊神话中科尔喀斯国王之女美狄亚在负心的伊阿宋新婚前夜，用浸毒的斗篷做礼物杀死新娘克柔萨的故事。丧家选用这个神话，很可能因为死者是尚未出阁的女儿，因此以悲惨死去的克柔萨为象征。

2世纪晚期，内战和外敌入侵，罗马腹背受敌，危如累卵。因此，石棺装饰浮雕的主题也开始明确改变。战争场景成为石棺浮雕的流行主题。比如以路德维希战争为主题雕刻的石棺，其雕刻年代可以追溯到3世纪上半期（图62）。这尊石棺上雕刻着罗马军队凯旋之时，战死的军士却马革裹尸的悲壮场面。除去雕刻主题，路德维希石棺浮雕与早期石棺石雕在构图技巧上也有所不同（图61）。早期的石棺浮雕虽然有些夸张不真实，但是构图却很井然有序。运用浅雕法，且以重叠交错的图案为特点，塑造出一种既流畅平滑，又典雅的古典风格。而后来以战争为主题的石棺浮雕，虽然混乱无序，却更曲折多变。雕刻手法以深雕为主，即雕刻家使用凿子在石棺表面凿刻出凹面。因此从罗马帝国时期的墓葬雕刻中我们可以清楚地从主题和风格中分辨出当时品位的变换流行。

虽然很多罗马雕塑沿袭了古希腊的雕刻风格，但是这些雕塑仍然具有相当显著的创新性，而且展现了变化无穷的艺术风格和灵活性。罗马雕塑在选用风格、图案以及雕刻背景上向后代显示了当时的罗马艺术赞助恩主以及其代表的罗马文化。这些罗马艺术赞助恩主奠定了当时罗马雕塑艺术的各期风格，而且继续影响着以后数代雕塑欣赏者们的艺术鉴赏和见解。罗马雕塑作品并不仅仅是单纯的罗马文化表现形式，它还是一部讲述罗马文化发展的史卷。

凯瑟琳·威尔奇

皇帝塑像

罗马帝国成功统治的主要因素之一，是皇帝的塑像在很大程度上顺应了当时罗马帝国中不同地区的人民以及不同的社会阶层的需求。而罗马皇帝所代表的贵族们（比如执政官）被公认为具有与皇帝同等的社会地位。对这些贵族来说，皇帝是贵族领袖。我们可以从奥古斯都和平祭坛（图45）雕塑中证实。这尊雕像是罗马元老院在公元前9世纪时出资倾力创作的。奥古斯都（前27世纪~14世纪统治罗马帝国）的这尊雕像非常接近现实中的皇帝。奥古斯都走在宗教游行队列中，而他在位置、身高以及服饰上都和身边相伴的神职人员相差无几，并没有显示他具有更崇高的地位。

图43：右上图，罗马奥斯蒂亚港口制船中心的图拉真塑像，2世纪中期，大理石雕，高1.95米（约合76又3/4英寸），奥斯蒂亚安提赛的考古博物馆。

图44：左上图，奥古斯都（中）以及家人，摆放在于十字路口的神坛，1世纪早期，大理石雕，高1.5米（合49又1/16英寸）。佛罗伦萨，乌菲兹收藏。

图45：下图，奥古斯都（左边起第三人）以及其同僚们，奥古斯都和平祭坛的南部中楣（前9年）雕刻，大理石雕，高1.55米（合61英寸），罗马奥古斯都和平祭坛原址。





图46: 奥古斯都镶嵌饰板。奥古斯都和胜利女神，中间还雕刻着在阿佛罗戴西亚斯的塞巴斯特恩之战中获得的战利品和俘虏，1世纪中期，大理石雕，高1.59米（合62又5/8英寸）。阿佛罗戴西亚斯博物馆。

对于罗马自治区的各地居民和军队来说，皇帝不但是他们的恩主，也是罗马大将军，即军队的最高指挥官。罗马奥斯蒂亚港口制船中心的《图拉真（98年~117年在位）塑像》（图43），身着军服，充分展示了皇帝是最高统帅的身份和地位。

对罗马人民而言，皇帝则是个人的赞助人（图44），因此他们在住宅区的十字路口建造小规模祭坛来摆放皇帝和其家人的雕像。

古希腊东部地区的古希腊王位世袭贵族们将罗马皇帝看作是他们的国王、上帝以及救世主。例如，在

阿佛罗戴西亚斯的一幅浮雕（图46）中，雕刻着赤裸的凯撒大帝站在胜利女神的身边——而这一将他神化的形式在奥古斯都大帝统治时期是绝不可能在罗马的浮雕中出现的。

和平祭坛上的奥古斯都像，由罗马元老院全力打造。雕像易碎然而却非常典雅。而在十字路口的小祭坛上的凯撒大帝像则同行人无异，很可能是罗马的商会出资建造的。这两尊不同风格的雕像展现了罗马雕刻因为创造水平不同而导致的品质差异。

人物塑像

罗马人物塑像的鲜明特点是突出了个人风采。以下的四尊人塑像（非皇室人物雕像）则在不同时期展现了这一特点。

图48 雕刻的是罗马共和时期（前1世纪中期）的老年主妇。这尊雕像的头像起先是镶嵌在一尊带有衣饰的雕像上的，特别采用了平淡简单的格调。雕像的面部表情严厉阴郁，嘴唇紧闭，鼻子周围和嘴角都有明显的皱纹——正是成熟威严的特征。而端正的头部和直视的目光赋予了头像瞬间的永恒。



图48: 左上图，妇女雕像，前1世纪中期，雕像正面照和侧面照，大理石雕，高32厘米（合12又5/8英寸高），罗马特密国立博物馆。

图47: 右图，竞技场包厢中的执政官，5世纪上半期，象牙双连雕像，高29厘米（合11又1/2英寸），BRESCIA, D'ARTE 市政博物馆。

图49: 左下图，青年男子半身塑像，2世纪中期，大理石雕，高70厘米（合27又5/8英寸），哥本哈根，Ny Carlsberg 雕塑展览馆。



这种平白简单的写实的雕刻风格通常被认为仅为罗马共和时期所特有，但是实际上这种风格一直沿用到1世纪。图47中来自罗马自治区的镀金青铜骑士雕像正是沿用了这一雕刻风格。

到2世纪中期，这种写实风格最终被更复杂、更普及的雕刻风格代替：精雕细琢的卷发和胡须。这些特征在图49中的青年男子半身雕像上可以看到。古代的艺术家开始探索新的雕刻风格，他们试图灵活地采用古典的自然主义风格创造出更具表现力的作品。以图50为例，这个象牙双连雕雕刻的是一位拉马蒂家

族的成员。此人在5世纪上半期的某个时期担任罗马的执政官。雕像身披古代晚期典型的宽松长袍，装饰极尽华美。雕像左手持权杖，右手拿手帕。当按照传统，执政官从包厢中将手帕抛出，即表示竞技场中的战车竞赛正式开始，如雕像下方的雕塑展示。从雕像的脸部，我们可以看出此人大约中年，留着疏淡的胡须，梳着那个时代的平坦又蓬松的发型。雕像的眼睛睁得很大，带着一种不自然的紧张。这不自然的表情和他僵直不动的坐姿，代表他的力量和公正。

图50：罗马的男子骑马像，1世纪，镀金青铜像，雕像高2.36米（合7英尺8又7/8英寸），头像高24厘米，（合9又1/2英寸），安科纳，马尔凯州国立博物馆。



神话雕像

以古希腊神话以及众神为蓝本的雕像在罗马雕塑经典作品中最为丰富多彩。这些神话雕像广义上具有象征含义，而这些塑像本身的特殊内涵则是通过不同的构图、风格和陈列方式来表现的。希腊爱与美女神阿芙罗狄忒（罗马神话中的维纳斯）是最好不过的例证。当她被摆放在别墅里，代表着纯粹的感官之欲（图52）；而在神庙里，她则是供人膜拜的神像（图51）。在祭坛上，她具有某种政治意义；同战神一起出现时则代表朱立安-克劳狄王朝的祖先（图53）；在纪念浮雕中，她是城市的守护神（图54）。虽然这些神像并非到罗马时期才被演绎出不同的风格，但这些雕像的不同陈列方式则很有可能是在罗马时期形成的。

图51: 下图，来自阿芙罗狄斯亚斯的阿芙罗狄忒半身神像，某个名叫西奥多斯的男子赞助雕刻的，2世纪，大理石雕，高57厘米（约合22又1/2英寸）。阿芙罗狄斯亚斯博物馆。



图52: 右图，厄斯奎林山的维纳斯（希腊爱与美女神阿芙罗狄忒/维纳斯）雕像，2世纪，大理石雕，高1.55米（约合61英寸），罗马艺术博物馆。





图53: 左图，奥斯蒂亚祭坛维纳斯和战神雕像，1世纪，大理石雕，1.1米高合43又1/4英寸，罗马特密国立博物馆收藏。

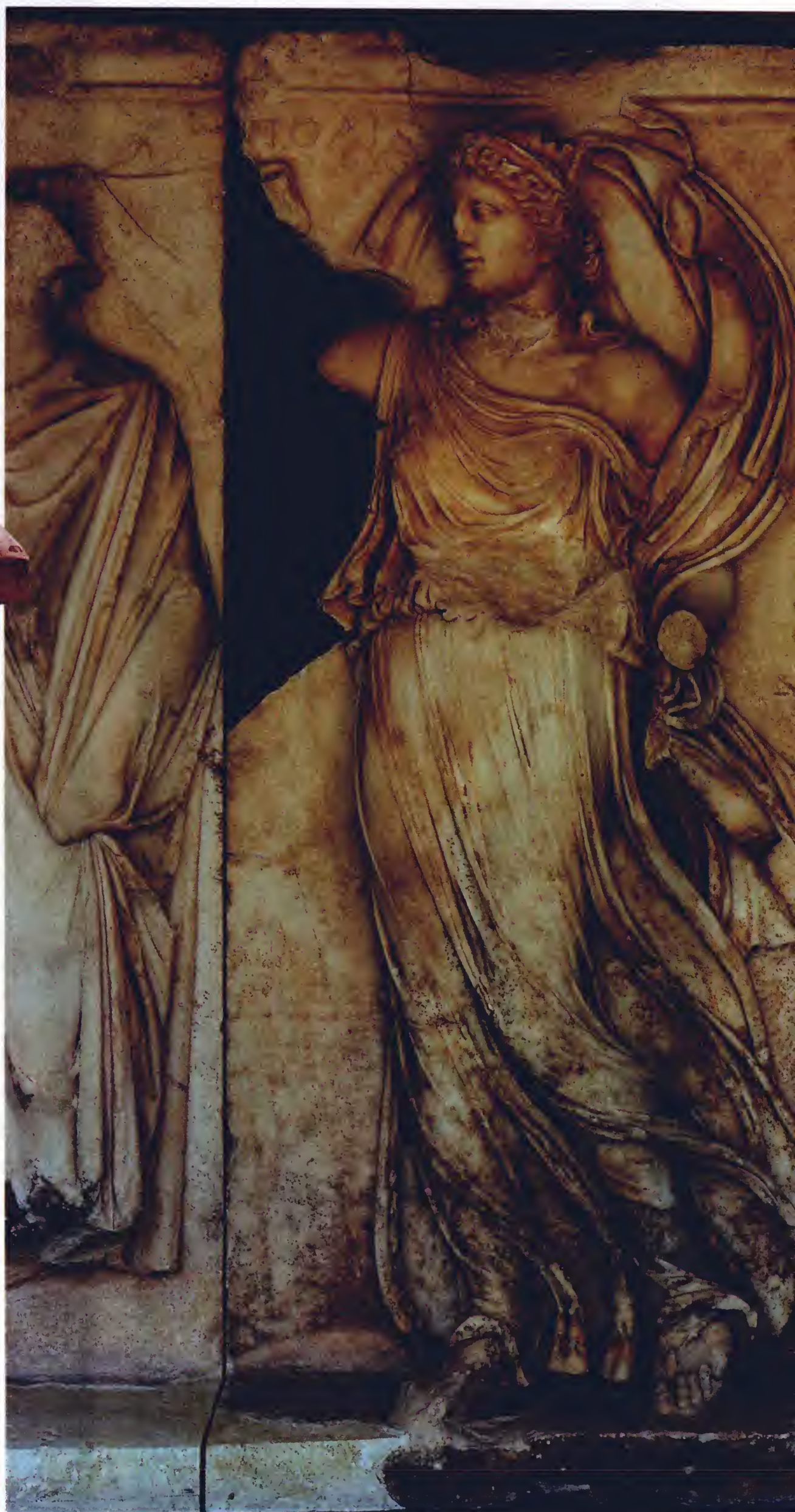


图54: 下图，纪念的中楣雕刻——《阿芙罗狄斯亚斯（城邦）尤里厄斯·佐伊洛斯的象征》，公元前1世纪晚期，大理石雕，高1.85米（合72又7/8英寸），阿芙罗狄斯亚斯博物馆收藏。

在奥古斯都执政之前，这些神像通常被陈列在神庙或者私人的别墅里。在罗马帝国时期，各个公共建筑，尤其是与平民有关的娱乐场所上都装饰着这些神像，象征着皇帝对于罗马人民特别是那些重获自由的奴隶平民的慷慨仁慈。在当时，用精美的神像装饰住宅已是堂皇奢侈的生活方式中不可或缺的一部分。罗马的达官显贵们可以自由地享有这种奢侈的生活方式，甚至连寻常百姓也受到了影响。这种现象起初出现在罗马，以后又蔓延到罗马周边的省城。罗马的公共喷泉、戏院，甚至圆形剧场的正面以及竞技场的围栏都装饰着神话雕像，这使得所有的罗马人在娱乐时都能领略这种奢侈舒适的别墅生活文化。

在所有公共建筑中，浴室是最能体现罗马私人别墅风情的地方。因为在浴室里，人们可以自由地行动，无需受到限制。无论是拥有私邸的执政官，还是在公共浴室里怡然自乐的商人，都可以自由自在地欣赏《厄斯奎林山的维纳斯》（希腊爱与美女神阿芙罗狄忒/维纳斯）的装饰雕像（图52）。

历史题材的浮雕

如果说雕像旨在刻画静态的罗马皇帝形象，浮雕则用动态的形式刻画了皇帝的形象。在以历史为题材的浮雕中，人们根据不同时期的意识形态筛选真实的历史场景，为的是无论是在战争时期，还是和平年代，都能使皇帝的一举一动成为众人仿效的典范。

英明的圣主往往骁勇善战。因此浮雕中皇帝出征和凯旋的主题屡见不鲜。在著名的《坎榭列利亚浮雕》中，就有一幅

浮雕展现了皇帝出征的场面（图55）。在浮雕上，左首第二位是蓄着络腮胡子头戴头盔的战神马尔斯，他身后跟着密涅瓦女神。他们的右边站着罗马皇帝图密坦（图密坦的皇帝的浮雕像后来被重新雕刻成他的继承者涅尔瓦皇帝的模样），皇帝身着束腰短外衣，披着旅行斗篷。他的右边是一个带着头盔的女人，袒露着一边的乳房，一手支托着皇帝的左臂，象征着英勇战斗的勇气。她的右边是罗马元老院的长老（身穿宽大长袍，



图55：上图，《坎榭列利亚浮雕》，展现了皇帝出征的场景，1世纪晚期，大理石雕，高2.06米（合6英尺9又1/8英寸），罗马格利高里安·普罗法诺博物馆。



图56：左图，《提图斯凯旋门浮雕》，入口处的浮雕雕刻的是凯旋的队伍，1世纪后期，大理石雕，高2米（合6英尺6又1/4英寸），罗马提图斯凯旋门浮雕原址。

蓄须的男像）和罗马人民（年轻力壮，袒露上身，手持象征富饶的号角）。这是罗马历史题材浮雕最重要的创新杰作之一，它将神和人并行排列，来表达不同的寓意。

历史题材浮雕的另一个重要特点是不同的雕刻风格可以用在相同时期的不同浮雕上。《坎榭列利亚浮雕》在风格上严肃典雅，而同时期的《提图斯凯旋门浮雕》（图56）则更具立体感和动感。这两幅纪念浮雕风格的不同很可能只是因为雕刻工坊倾向不同风格造成的。但是另一种可能性是，《坎榭列利亚浮雕》采用更庄严更古典的风格，是因为它描绘的是永恒的象

征主题，而《提图斯凯旋门浮雕》旨在展现真实事件中某个具有纪念意义的瞬间（比如提图斯在71年洗劫耶路撒冷之后的胜利凯旋）。

《大图拉真中楣嵌版浮雕》（图57）和《图拉真柱浮雕》之所以形成鲜明的对比，是因为雕刻家们运用了不同的风格来表现寓言主题和现实主题。其中尤其值得一提的是古罗马雕塑在上过颜色之后更具有震撼人心的艺术魅力。例如：《图拉真柱浮雕》中的一个场景在19世纪经过拓模上色便展现了这种令人震撼的戏剧效果（图58）。

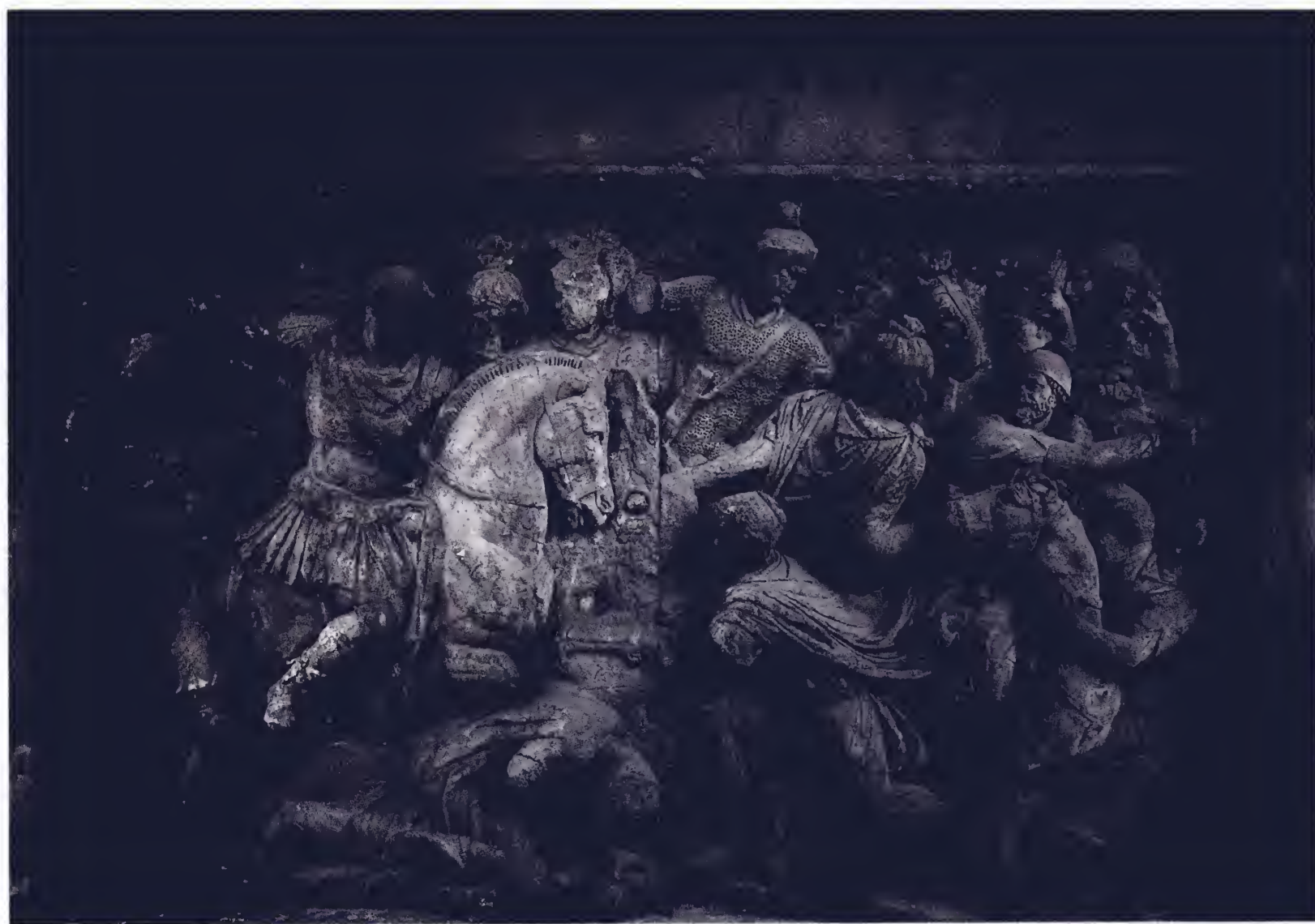


图57：左图，《大图拉真中楣嵌版浮雕》，图拉真位于浮雕左边，骑着骏马，112年，大理石雕，高2.95米（合9英尺8又1/8英寸），罗马大图拉真柱中楣嵌版浮雕原址。

图58：下图，《图拉真柱浮雕》战争场景，112年，原浮雕上色拓模，高91厘米（合35又7/8英寸），19世纪制作，罗马广场博物馆。



墓葬雕像

在罗马宗教中，死后的世界虚无缥缈，无法确定。因此，罗马人认为对抗死亡的最行之有效的办法就是在公共纪念碑上雕刻自己的塑像。罗马精英人士的纪念雕像在罗马广场和大会堂多有陈列，但是他们的墓碑却没有太多的装饰。但对罗马其他阶层而言，墓地是唯一可以公开陈列自己塑像的地方。

奴隶出身的自由民喜欢将自己的塑像雕在墓碑正面。在图59中，年纪较大的自由民（右侧）雕像沿用了保守的罗马共和时期的雕刻风格，而年轻的自由民雕像（左侧）则是采用写实风格，而且还模仿当时流行的奥古斯都和其家人雕像的特点，比如僵直的眉毛和精心梳理成绺的头发。



图59：上图，雕有老年自由民和青年自由民半身胸像的墓葬浮雕，浮雕上方和右侧雕刻着他们用以谋生的打铁和木工工具；浮雕左侧，是解放奴隶的仪式不可缺少的用具棍棒和权杖，1世纪晚期，大理石雕，高69厘米（合27又1/8英寸），伦敦大英博物馆。



图60：右图，哈德利埃之墓，墓碑左侧雕刻着正在建造坟墓的吊车，墓碑上方雕刻着死者坐在葬礼沙发上的塑像（1世纪晚期或2世纪早期），大理石雕，高1.04米（合40又7/8英寸），罗马格利高里安·普罗法诺博物馆。

罗马的中产阶级有时候会在墓碑中说明他们的职业。例如在图60中，建筑商的墓碑上雕刻着正在建造坟墓的吊车，象征着死者的职业和建筑有关。

2世纪早期兴起的石棺浮雕，常借用希腊神话来演绎生与死。例如：以克柔萨（图61），结婚前夜惨死的浮雕象征着未出嫁少女的夭折。克柔萨的左侧坐着她的看护和一位男性亲属，再左边的伊阿宋凝视着他的两个孩子（伊阿宋和被她遗弃的美狄亚所生）将带毒的披风和花冠献给克柔萨作为结婚礼物。在浮雕中部，伊阿宋（身后站着一个男性同伴）和克柔萨的父亲一起看着戴上花冠的克柔萨被活活烧死。美狄亚紧靠在克柔萨右边，手持宝剑，准备刺向毫不知情的一

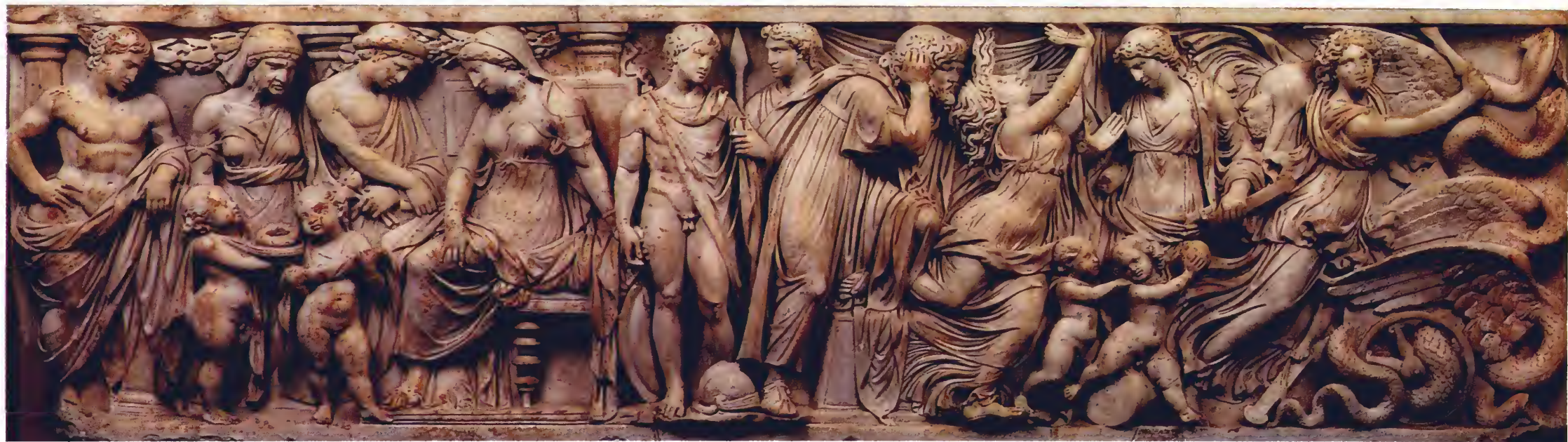
双儿女。浮雕右侧，则雕刻着美狄亚肩背着死去的孩子，驾驶一辆龙车逃走的情景。

另一些石棺浮雕则刻着死者生前所做的事情。在《路德维希石棺浮雕》（图62）中，死者位于醒目的中心（身下的骏马前蹄高扬，雕像伸开右臂，作出欢欣鼓舞的胜利手势）。而且，浮雕上只有死者的雕像较为独特突出（死者周围的雕像都是虚造出来的人物）。由此推测，死者可能生前曾经指挥过军队作战，也可能选用这个场景做浮雕只是为了歌颂死者身上某种和军队领袖相关的美德。

凯瑟琳·威尔奇

图61：上图，雕刻着美狄亚复仇克柔萨故事的石棺，2世纪中期，大理石雕，高65厘米（合25又5/8英寸），柏林佩加蒙博物馆。

图62：下图，《路德维希石棺浮雕》，雕饰着罗马和野蛮人之间的战争，3世纪前叶，大理石雕，高1.53米（合60又1/4英寸），罗马阿尔滕普斯宫。



罗马绘画及马赛克艺术

罗马的公共建筑和私人宅邸修建得色彩丰富，雄伟辉煌。重要的建筑物用大理石墙砖包裹着，外面用雪白的石面装饰，室内则装饰得五彩缤纷。私人住宅往往用压模的灰泥砖和颜料来模拟奇幻的效果。有时候这些私宅的墙面上绘有彩画，或者将绘画悬墙而挂，令人眼花缭乱。房屋的地面、墙壁和天花板都装饰着彩色马赛克。公元79年维苏威火山的灾难性爆发，淹没了罗马的庞贝古城和坎帕尼亚的一些其他城市。同时，火山灰也完善地保留了公元前后两个世纪期间的罗马建筑，使得后人得以见证当时的经典杰作。因此，这一时期的艺术尤其引起了艺术学术界的关注，而且多集中于一些高质量的纪念作品。这主要因为这段时期早期的艺术素材极不完整，而后期的艺术创作又变得过于分散和多样，并很难按照年代归类。

罗马绘画的艺术风格由不同地区的艺术发展而来，源泉之一便是意大利的艺术，而另一至关重要的源泉则是古希腊和东部地中海艺术。除去后世文学作品中对于不同画作以及少数几个闻名的罗马画家比如费比乌斯·佩科特（前4世纪晚期）和帕库维乌斯（约前220～前130年）的记载之外，我们对罗马最初的绘画几乎一无所知。这些记载大都强调了以罗马历史战役为主题的绘画。这些绘画用来装饰罗马的神庙最早可以追溯到3世纪。罗马饰板画的主题往往具有一定的相关性，是在2至3世纪由战争英雄出资创作，并被悬挂在公共场所的。目前我们已经能肯定一些作品曾参与了展示战利品的凯旋游行。

幸存下来的罗马最早期的绘画作品来自于厄斯奎林山上的古墓。这些古墓大约建于前3至前2世纪，绘画描述的是战争场景。其中一幅古画还标明了画中的人物，后人推断这些人是被用来代表公元前4世纪萨姆尼战争中的战士（图63）。罗马的公共艺术尤其注重真实细致地刻画历史事实；罗马帝国时期那些雕柱上精雕细琢的罗马辉煌的战绩（图57、图58）足以证实这一点。但是，多刻画私人生活为主的罗马壁画则鲜少涉及历史题材，极为偏重古希腊主题或者罗马人自己创造的新主题。

后人可以从罗马作家的记载管中窥豹，了解有关罗马人的艺术风格品位，包括罗马人对希腊文化根深蒂固的热衷。公元前3世纪晚期，随着罗马征服了希腊以及对希腊各地的掠夺，罗马人开始首次和希腊文化正面抗衡。这种文化抗衡一直持续到此后的两个世纪。根据文献记载，雕塑和画作是在穿越罗马城的凯旋游行中所展示的主要战利品。希腊历史学家普鲁塔克（卒于120

年）生动描绘了在公元前168年，伊米尼乌斯·保鲁斯大败马其顿国王珀修斯后，携带着可能是从马其顿王宫中掠夺的丰富艺术宝藏凯旋的场景。雅典艺术家迈特道瑞斯被聘用与其他希腊艺术家一起特别为展示此次胜利作画。这些希腊艺术家在资料中有所记载，曾效力于罗马共和时期晚期，但在其他地方并未被提及。

许多古希腊时期的嵌板画陈列在罗马的神庙中或者门廊之上，其他的则多为私人收藏。罗马作家们对于这些私人收藏都留有记载。这些记载通常会谈及画作的主题和画家，有时候包括画作的起源，更多时候是记载画作存放于罗马的什么地方。在这些古希腊的画作中，包括一些公元前5世纪的画家，诸如波利格诺托斯的作品。但是，罗马人尤其偏爱公元前4世纪创作的画作。据罗马学者普林尼记载，这是由于在此时期罗马的绘画艺术随着阿佩利斯的精湛技艺达到高峰，而阿佩利斯也正是亚历山大大帝（前356年～前323年）最青睐的希腊画家。这些艺术巨匠的作品必然对罗马艺术风格和品位的形成起到了关键作用，但是我们也不可低估来自罗马当地的风俗文化的影响。甚者，我们更不能忽视罗马作家的审美标准对于现代的影响。普林尼的个人偏爱至今仍然使后人在重塑古希腊艺术史的时候产生先入为主的偏见，其中包括寻找已经失传的古希腊原作。这些探寻中最经典的例子当属《亚历山大马赛克镶嵌画》（图64）。

据说这幅《亚历山大马赛克镶嵌画》来自于一座富有的庞贝人家宅邸。这座宅邸在公元前2世纪晚期被重新翻修过，即通常以为的这幅作品的创作时间。另一说则认为这幅马赛克是公元前2世纪早期的作品，用以装饰东地中海地区的某处宫殿的。无论哪种说法，这幅马赛克被普遍认为是仿制了埃瑞特里亚（希腊古城）的非罗玄（约前330年）的画作。据普林尼的记载，非罗玄当年为马其顿国王卡山德（卒于前297年）创作了一幅以亚历山大大帝和大流士之战为主题的画作。无论这幅马赛克出自何方，尽管没有确实的证据，却几乎没有人质疑非罗玄是这幅画的创作者的论断，虽然当时也不乏一些描绘亚历山大大帝的战争画作。

无论怎样，罗马人的确抄袭了古希腊艺术，或者至少因为热衷和崇拜从而顺应了古希腊艺术的风格特点。事实上，在公元前2世纪晚期，罗马当时确有制作翻版古希腊雕塑的产业。比如在罗马绘画艺术中，我们可以看到几乎完全相同的蒙面喜剧演员兼音乐师画像，虽然这些画像来自不同地区，不同时期，甚至是不同的媒介。例如一幅来自庞贝古城的马赛克镶嵌画。

在拼画上面还留有一个古希腊人的签名，签名者是来自萨摩斯岛的狄俄斯库瑞德斯，时间大约是公元前100年（图67）。但是在约一个世纪之后，斯塔比亚的另一幅绘画（图68）几乎是原封未动地重现了这幅马赛克，只是模仿得有些蹩脚。通常人们会在失传的3世纪的希腊绘画模制品中寻找作品的原型，这种鲜为人知的绘画历来被认为还囊括了当时在雅典风行一时的新式喜剧宣传画报，这种艺术形式本身是由诗人普劳图斯（约前205年～前184年）引进古罗马的。无论是由哪种灵感激发，绘画的传播媒介，有一些可能与原作相去甚远，而一定是以仿制品的形式或某种假定的副本形式存在。

收罗这些艺术作品需要财富作后盾。由于连年的征战掠夺以及在东地中海地区的贸易，古罗马在后共和时期相当繁荣。古罗马人大兴土木来扩充住宅并且用华丽的马赛克拼画作装饰，以次看出庞贝古城里的屋主想必富有阔绰，而且他们的社会地位也在不断上升。在当年这些罗马贵族在坎贝尼尔乡间星罗棋布的庄园私邸，我们可以很容易地找到罗马人热衷追求何种装饰绘画的风格。

后人在古罗马一座年久失修的屋宅中发现了希腊神话奥德赛的壁画，来源也颇具争议。这座屋宅大约建于1世纪中后期。屋中还装饰着八幅中楣饰板画，被彩绘的柱子分开（图65）。中楣饰板画描述了奥德赛返乡的种种历险，是保存下来的最早神话风景画之一。这幅神话风景画中的人物在巨大的景物衬托下显得分外矮小。这种刻画手法和早些时期的绘画已经截然不同（比如和所谓的菲利普之墓比较，图28）。这幅嵌板画随着故事的展开，允许画中人物不时的重现。中楣壁画上的人物都有希腊文标注（虽然有些部分拼写有误），假如从绘画的角度而言明显不是为了宣扬或者突出画中的人物。这幅中楣壁画常常被认为是剽窃了某个古希腊版本。但是由于此画的源头无证可考，因此也可能是意大利某个尚无记录的绘画发展时期的作品。

在庞贝古城的“神秘庄园”的一个房间里，装饰着与奥德赛壁画同一时期却风格迥异的另一幅中楣壁画（图69）。这幅壁画以手工绘制的朱红色为背景，映衬着真人大小的混合了凡人和天神的画像。尽管人们对此画的诠释历来颇有争议，但是这种独特的人神组合很可能与妇女的启蒙仪式有关。壁画的种种细节以及人物体态都显示出古希腊的风格特征。然而，这幅壁画整齐划一的构图和各部分之间天衣无缝的结合分明是纯粹的罗马风格，更不用说主题了。

关于罗马人的创造力，人们还可以从《利维亚庄园的花园壁画》（图66）中窥见一斑。利维亚庄园位于普里马波尔塔，估计修建于公元前20年。利维亚庄园是罗马皇帝的几处行宫之一，其中一个房间被装饰成虚构的花园，绘有飞鸟、鲜花和美果，栩栩如生。只有房间格子墙围后面以及壁画上的一抹蓝天昭示着这是一幅虚构的美景。这种壁画的起源并无直接文献记载，是一种自然至上的风格。但是在当时，这类壁画在庞贝古城里颇为流行。

人们大都用小型的类似壁画花园装饰住宅。

位于波斯科特莱卡斯的坎贝尼尔豪华别墅，虽然难免同奥古斯都大帝的孙子阿格里帕·波斯图穆斯扯上干系。但是人们更津津乐道的是恰到好处地点缀着别墅的那些展示田园风光、都市美景以及海景的风景画（图71）。当时的建筑师维特鲁威曾经描述过当时这种装饰画的流行风尚，但是却对装饰画周围那些造作矫饰的细长形装饰图案深恶痛绝。极度注意细节以及颇具印象派风格是这种装饰画的鲜明特色。在庞贝古城被淹没之前的最后几年，从当地流行的房屋式样似乎可以看出人们意欲追求更深层艺术的兴趣。尤其是在不经意地一瞥之间，建筑上装饰的大型神话主题绘画与建筑次第更现，令人印象鲜明又深刻（图70）。

庞贝古城被埋没之后，古罗马装饰画的创作较之从前已经开始减少，虽然仍然遍及整个罗马帝国。很多画作虽然风格迥异，但是却难以确定创作年代，更缺乏创新精神。当然也有个别力作，比如1世纪中期到3世纪中期，众所周知的古希腊罗马时期创作的《法尤姆木质木乃伊画像》。这些木乃伊画像上的人物是希腊雇佣军的后裔。这些后裔本身就是双重文化的产物，而他们又选择了埃及的葬礼仪式，并模仿罗马当时流行的样式留下逼真写实的个人画像。由此可以看出，源于较早时期的嵌板画艺术显然从未间断过。而处于罗马统治阴影中的埃及艺术家们为自己祖国绘画史上的这一空白期添了一笔重彩。

不久，壁画就让位给其他的艺术形式，尤其是马赛克艺术。马赛克艺术耗时费力，更务必精益求精。马赛克艺术以前的旧有风格有的得到延续，也有的再次复兴。哈德良统治时期（117年～138年间在位）兴起的新古典主义风格也是对以前艺术风格的复兴。新古典主义的代表作之一是一幅《马赛克鸽子图》（图73）。这幅马赛克来自蒂沃利的皇家别墅。哈德良一反常态地用各种各样的希腊艺术仿制品装饰这座别墅。但是，这幅《鸽子马赛克图》引发了不少争议：因为人们无法确定，这幅作品究竟是哈德良时期的上乘仿制品，还是普林尼描述过的古希腊帕加马艺术家索琐斯的原作？

在罗马的行省，艺术的风格和主题都和其所在地区休戚相关。根据有关文献记载在当时以狩猎为主题的艺术曾经广为流传。在西西里的皮亚扎-阿尔梅里纳，有一座建于4世纪早期的庄园，极为富丽堂皇。而庄园里装饰的巨大彩色地板则很可能代表了当时人们对狩猎主题艺术的狂热追捧（图75）。

与西西里的马赛克艺术处于同一时期的是起源于特里尔的顶篷绘画。这一绘画流派很可能是从皇家宫殿装饰画衍生而来（图74）的。这种马赛克绘画多绘有男女半身群像，点缀着小爱神丘比特。关于这种艺术题材后人已经有很多研究和讨论。无论这些画中的人物到底是谁，是真人画像还是某种象征，更不论是以何种风格为蓝本，特里尔的顶篷马赛克绘画代表了古典艺术传统再次席卷了罗马，而这种传统从一开始就和罗马艺术紧密结合。

艺术赞助者与艺术主题

虽然我们对罗马人如何选择绘画主题不得而知。但是主人的社会地位显然对绘画主题的选择有一定影响，而用于丧葬的绘画也必然和家居装饰画不同。罗马共和国时期流传下来的墓碑绘画数量不多，主要是军事题材，甚至可能是历史性的军事题材（图63）。墓碑上的绘画不但暗示了死者生前的英勇不屈，更显示了罗马人喜欢以绘画记载事实的爱好。

庞贝古城里的亚历山大大帝马赛克装饰画究竟是为了表现何种历史兴趣目前尚无定论（图64）。而富丽堂皇的牧神宫之所以多具特色，也并非只因为这里有选择性地陈列着一批马赛克画像，还因为保留了最初的老式墙饰风格。牧神宫早期的主人很可能是非罗马裔的萨姆尼人，他们很可能想要以古希腊特别是马其顿时期的豪华庄园为蓝本，营造出一种怀旧风格。

在厄斯奎林山上那所房子里，残留下来的《奥德赛返乡壁画》也显示出当时人们对古希腊的浓厚兴趣（图65）。有些人质疑房子的主人是喜欢炫耀自己博学多才的贵族。由于当时这种主题的绘画作品相当流行，于是维特鲁威将这幅作品收载于他的《当代



图63：右图，《M.范内琉斯和 Q.法比琉斯》，前3世纪~2世纪的军事题材绘画。此画是罗马厄斯奎林山上的一处墓穴的壁画。画作大小：84.5厘米×46厘米（合33又1/4英寸×18又1/8英寸），罗马艺术保护博物馆。

图64：下图，《亚历山大大帝马赛克画像》，前2世纪，来自庞贝古城牧神宫（VI,12,2-5）。马赛克，蠕虫纹样工艺，12厘米×2.71厘米（39英尺4又1/4英寸×8英尺10又3/4英寸），那不勒斯考古博物馆。



壁画选》中。与此相反，利维亚庄园那幅《花园壁画》则栩栩如生地重现了当时风行一时的豪华室外花园，同时也反映了罗马人的创造力和贵族们的艺术品位。

图65：上图，《奥德赛返乡壁画》（前50年～前40年），图8及图9，奥德赛在地下冥宫的入口处（左）和冥宫的景象（右），来自罗马厄斯奎林山私邸。中楣壁画，高1.16米（合45又5/8英寸）。罗马梵蒂冈博物馆。

图66：下图，普里马波尔塔的李维亚庄园花园画（前20年）。北墙，壁画，5.9米×3米（19英尺4又1/4英寸×9英尺10又1/8英寸），罗马国家博物馆。



坎贝尼尔风格

维苏威火山在79年的突然爆发淹没了众多城镇和乡村别墅以及海滨庄园，将整个罗马拦腰截断。这些古城遗迹是人类社会以及艺术历史学家探索的宝藏，囊括了从装饰到仿制品，从卓越到平庸的全部艺术领域。

虽然室内装饰画的格调在一定程度上反映了屋主的兴趣所在，但是这些兴趣究竟是什么却未必可以一目了然。就这一点看，在斯塔比亚和庞贝古城有钱人住宅里的绘画具有相当的直观性。就神秘山庄里的中楣壁画推测，主人很可能是神职人员（图69）。住宅里装饰着戏剧演员的画像却不能说明主人曾参与戏剧演艺活动或者特别多才多艺（图67、图68）。甚者，我们其实也无法推断维埃提埃的豪宅中那些神话作品究竟对主



图67: 上图，萨摩斯的狄奥斯库里得斯的签名作，《街头音乐师》，前2世纪晚期到前1世纪早期，原作来自庞贝古城的西塞罗庄园，蠕虫纹样工艺马赛克作品，高44厘米（17又3/8英寸）。那不勒斯，考古博物馆。



图68: 左图，《街头音乐师》，1世纪，来自斯塔比亚，壁画。29厘米（11又3/8英寸高），那不勒斯，考古博物馆。

图69: 下图，神秘之屋（前60年～前50年），庞贝古城的神秘庄园。中楣人物壁画，高1.62米（63又3/4英寸）。庞贝，原址保存。



人意味着什么（图70）。单纯的炫耀，或者效仿上层社会艺术品位，又或者仅仅是纯粹的艺术欣赏都可能对主人的兴趣起到决定性的作用。

但是想要确定主人的兴趣我们必须研究绘画作品的整体背景，然后才能下结论。因为画作展现了极为精湛的技艺，所以人们认为这幅来自波斯科特莱卡斯庄园的风景画（图71）反映了当时皇家的艺术品位。

图70: 右图，伊克西翁房间（约62年~79年），庞贝古城，维蒂府，VI, 15, 1，壁画，庞贝，仍在原址。

图71: 下图，《田园风景画》（前11年之后），红色房间，位于波斯科特莱卡斯被称作阿格里帕·波斯图穆斯的山庄，壁画，那不勒斯，考古博物馆。



艺术技巧

通过对罗马绘画和马赛克的科学分析，我们发现了古代手工艺的不同工作步骤。从后来发现的古代画家使用的工具以及描绘手工匠们工作的绘画中，我们也可以找到证据，而维特鲁威斯也曾经在文集中就这一相关主题进行过描述。

画在湿灰泥墙上的湿壁画，展示了最早的壁画技巧。而这种湿壁画在干透以后还可以用蛋彩为画面补添细节部分（图74）。这种壁画的造作过程是：首先，从上到下在底面上涂上数层石灰粉和大理石粉调和的灰泥层，然后趁湿直接在上面绘画。先在湿壁上用利器勾勒出草图，然后再上色、绘画、抛光打磨。除了一种蓝色的玻璃粉（又称埃及蓝）之外，壁画采用的颜料一般都用自然色素调和而成。

嵌入式的画板一般都由专业工匠完成，有时候这些嵌板是事先制作好的，有时候甚至是采用二手画板。这些画最初往往呈现出红色或者发黄的赭石色。在壁画完成之后，还可以用蛋彩给画增添一些细节（蛋彩画是用水溶性胶，通常采用动物胶混合颜料画成的）。

虽然在英格兰的一些罗马壁画也采用了蜂蜡，但是来自埃及的绘制在木头以及亚麻织物上的罗马木乃伊肖像画，仍然是迄今保存得最好的蜡画。经过科学分析，我们发现这些蜡画采用了多种不同的蜡：一种使用热蜂蜡混合松脂，另一种则采用冷却的蜡混合鸡蛋，有时候还会加入一些亚麻籽油。绘制蜡画的工具包括刷子（用于冷蜡）或者刮刀，后者既适用于



图72：上图，木乃伊军官肖像画（约160年~170年），据说是来自法尤姆的俄鲁贝雅特，画在椴木上的蜡画，40厘米×25厘米（合15又3/4英寸×9又7/8英寸），英国温莎，伊顿学院，迈尔士博物馆。



图73：左图，《鸽子图》（118年之后），来自哈德良别墅，提沃利，马赛克拼镶画，蠕虫纹样工艺，85厘米×98厘米（合33又1/2英寸×38又5/8英寸），罗马，卡彼托山博物馆。



冷蜡又适用于热蜡。此时的蜡画往往混合多种技巧。

罗马的马赛克镶嵌画通常采用小石片，有时候也常常加入玻璃片、彩陶片或者瓦片等拼镶而成。马赛克的镶嵌纹样多采用较大的石块（图75），而蠕虫纹样工艺（图67）制作的马赛克则只有毫米大小，并被加工成特别的形状。

马赛克的制作方法是将石头、灰泥和捣碎的瓦片混合在一起铺成底板，然后在上面铺上马赛克。工匠们先在灰泥层的上面雕刻出或者勾画出草图，然后再摆放马赛克。此时的工匠已经开始采用图案模板来为马赛克镶边。嵌板画也可以事先做好，然后嵌入镶边之中，有时候这种嵌板画还可以被取下来再用（图67）。

斯特拉·G.米勒

图74：左图，妇女胸像（326年之前创作），原作位于特里尔大教堂下面的房屋的天花板，壁画，特里尔，圣公会博物馆。

图75：下图，狩猎图细节（约300年~325年），阿尔美利纳广场，西西里，马赛克拼镶画，镶嵌纹样工艺，阿尔美利纳广场，仍在原址。



理论与批评

古代的艺术世界里林林总总的绘画和雕刻，令人应接不暇。由于这些艺术创作具有多种不同功能，因此我们很难将所有的绘画和雕塑创作都归入“艺术”的旗下。在圣殿上、公墓中、公共广场以及公共建筑上，真人大小的雕像随处可见。甚至在乡村田野上的孤坟或者装骨灰的神龛上，也点缀着这样的雕像。这些画像和雕像对同时代的人产生了深远的影响，并且在古代文献上留下了辉煌的一笔。不仅如此，希腊人和罗马人尤其津津乐道于他们的艺术，或者至少乐于谈论艺术的某个方面。

大部分的画像、雕像都传承于一个基本的理论或者前提——即一个肖像应该和其所描绘的对象具有某种可验证的相似性。这就是“古典主义”的传统：无论这些雕像和画像的用途何在，它们都应该尽可能地在色彩和形态上接近所刻画的对象。这一理论和实践并非希腊文化天生固有，或者从一开始就形成的。实际上，人们后来重新发现了一部分精确地记录了这一艺术理论和实践的文字和背景，而这些文献正是记录理论历史性开端的证据。

艺术写实理论

在古希腊古风时期（前8世纪～前6世纪）的诗歌和铭文中，极为生动地描绘了艺术家们精心制作的艺术品和雕像、画像，但是这段时期实际上是肖像理论形成的前期。在这段漫长的时期，工匠们很自然地为东方的形象艺术烙上本土的烙印。在公元前5世纪上半期，由于一些很直观的政治或者社会原因，古希腊突然出现了一种尽可能地在外观上逼真刻画所描绘的人物和事物的艺术规范准则或艺术目标。这种艺术准则或者理论是对我们通常所误以为的“古典主义早期”的另一种全新诠释和展现。这种在社会和政治层面中兴起的大胆简约的风格，是由清教徒式的，反东方的，以及具有斗争性的道德观引发的，所谓的“写实主义”。由于其中包含的社会准则相当尖锐，因而此后世代代的人们都自然地将其归之于更高层次的“理想”目标。但是，新“古典主义”表达形象的方式在理论层面上却具有其惊人的明确的理念基础，而这一理念基础为艺术界确立了一种不同的视觉艺术发展方向。

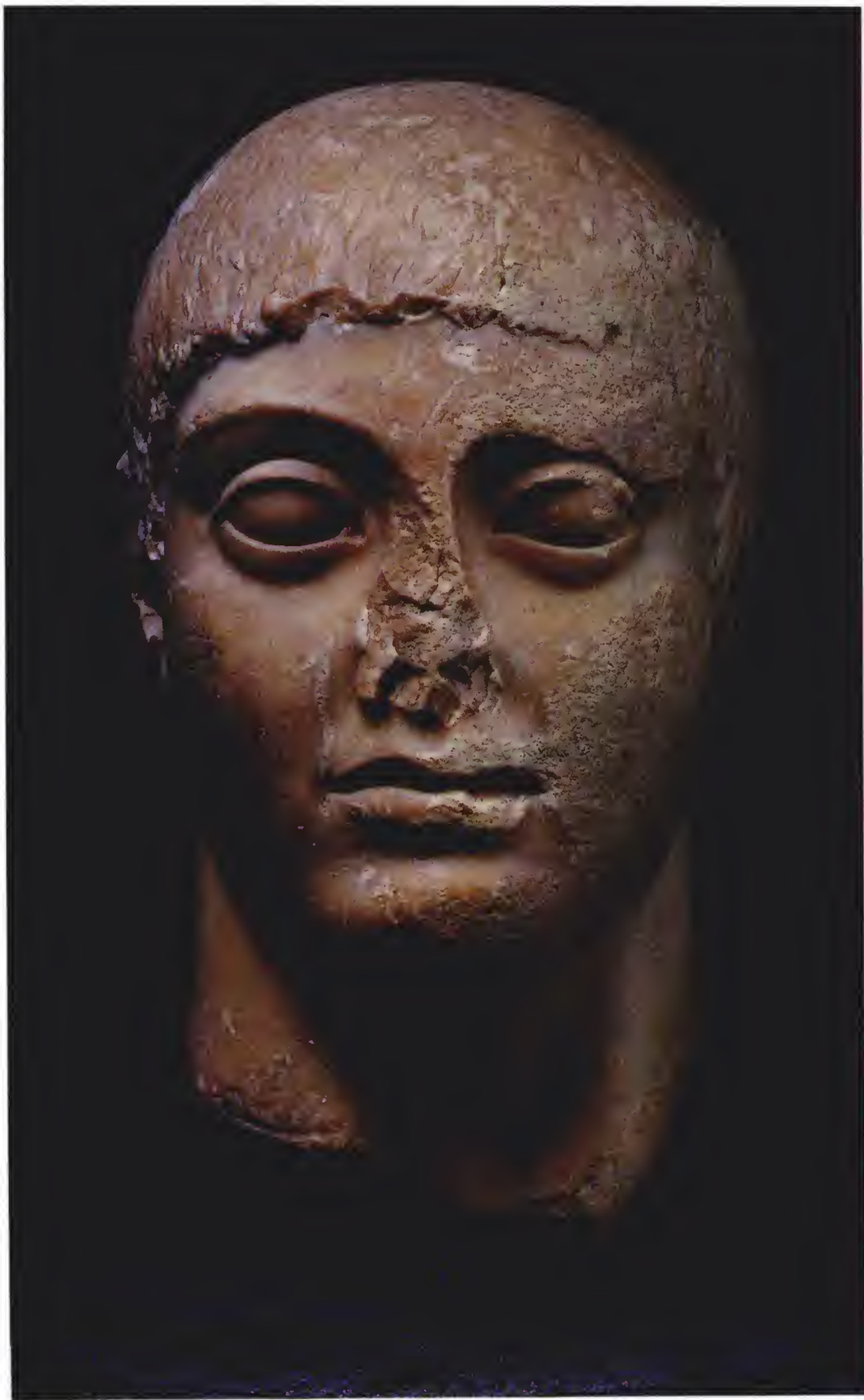


图76：男子的头像（可能是运动员、英雄或者天神，约创作于前470年），此头像是罗马时期的艺术家按照原版复制的大理石雕，高34厘米（合13又3/8英寸），原放置在戴克里先（罗马皇帝，284年～305年在位）的浴室，现在罗马国立博物馆。

雕刻家曾经试图用“真实的视感”来创作这尊头像。它体现了雕刻家们首次有意识地并真实地根据其临摹对象创作雕像，而且力求使得两者之间具有可以衡量的相似性。这些雕像还包含了表现出当时古希腊人那种勇敢大胆而又严肃质朴的特征的强制艺术规范——这些规范在很久之后被诠释为一种“理想”地美化现实的尝试。

此后的一些作家（特别是2世纪时期的名医和医学作家迦林）对这一视觉艺术的系统和公元前5世纪早期及中期的一些雕刻家的理论著作进行评论：例如Rhegion的毕达哥拉斯、雅典的迈伦，以及阿戈斯的波利克里托斯。这些作家留下的引文和释义使得后人可以了解当时的肖像艺术理论。这一理论中的关键词包括symmetria即对称（又作相称），rhythmos即匀称和谐（指肖像构图和姿态的和谐），akribeia即精确以及alethheia（也可称为真实）。这一艺术理论被应用于表现人体的创作，尤其应用于表现男性运动员的形体创作方面。

“对称”指人类身体在视觉上符合比例，而这一比例必须是可衡量的——正如波利克里托斯在一篇论文中所说：“（人体）各个部分之间要互成比例，而每一部分和整体之间也要符合比例”。艺术家创作出来的人体应该在整体上像真人一样对称和谐，并要根据真人，而不是其他形象来确定和衡量人像的比例。“匀称和谐”是指人体的姿态也要符合正确的构图比例——和真人的姿势、姿态以及站姿和运动的姿势结构一样匀称和谐。古风时期的雕像明显缺少的正是匀称和谐以及对称。

“精确”表示的是“准确”或者“精致”，需要运用视觉比例系统。然而，这一形象艺术作品的最终理论性目标和标准则是反映“真实”或者“事实”，在这种背景下指的则是人的画像或者雕像是否真实地描绘或者重现了现实中被画者（或者被雕塑者）的真实形象。只有按照以上这些基准进行创作的雕像才可能是上乘的杰作。

先进的艺术写实创作：绘画幻觉艺术

肖像艺术理论通过嵌板画得到彻底实施。早期古典时期（前480年～前450年）的画像描绘了具有逼真的身体比例和姿态的人物，而这些肖像还具有类似于雕像般的艺术效果。但是这些古典时期的嵌板画只是被处理为大型的彩色线描，而并没有混合其他绘画的技巧。在公元前4世纪，也就是宙克西斯和阿佩利斯生活的时代，绘画幻景画的全套技巧——例如，短缩法、透视法、描影法、加亮法、明暗对比法、投影法、倒影法和调色法——经过几番起落终于得到了认可。其中每一个新创的绘画方法都带有一个复杂的描述性名称。画家们可以描画出栩栩如生的人像。正是因为上乘的绘画质量，古代的第一代绘画幻景画激起了公众对艺术的热情。

有许多古代文献都热衷于描写古代绘画所表现出的魔幻效果，以及艺术家们营造出的甚至可以触摸的真实感——例如，鸟儿会啄食画上的葡萄，欣赏者们会忍不住要去拉开绘在画上的帷幕，马儿会因看到画上的骏马开始嘶鸣。这些文字以不同的表达方式，体现着公元前5世纪宣扬的“真实”理论；只不过

它们描述的是较成功地运用了艺术“真实”理论的作品。柏拉图对形象艺术的严厉谴责，实际上正是针对新兴绘画表现的幻觉艺术宣称的更强的“真实”感的，因为柏拉图在其中只体会到了“欺骗”。

理想主义绘画的理论

“理想主义”绘画理论最早出现于后古典希腊时期（前3世纪～前1世纪）。假如我们回望早期希腊艺术所具有的更洞悉细微的现实主义和更复杂完善的独特性——例如，米南德或者德摩斯梯尼的雕像所表现出来的卓尔不群——可以看出这正是因为雕刻家严格遵循了真实的理论指导。而与之相比，公元前5世纪的艺术则看起来相当奇怪。而倘若用真实的刻度来衡量公元前5世纪的艺术，就会发现这些艺术其实并没有充分表现真实，因为其中的非艺术标准化的部分可谓清晰可见。

但是，因为这种艺术在认知高度上设定了艺术家们应该如何表现主流文化最崇尚的天神和英雄的形象，所以此后出现了一种理论性的艺术策略：宣称这段时期的艺术如果按照真实的尺度来看，其实并没有弱化其表现的真实性（虽然实际上是弱化了真实），而恰恰是高于真实地表现了艺术——即supra verum（希腊语意为高于真实）。自此，公元前5世纪的形象艺术标准干脆被重新校准为“超越”真实即我们所说的“理想主义”：这些艺术形象力求更好地或者追求更高层次地刻画而非仅仅真实地表现“现实”。新兴的文化已经完全适应了这种观点，因此，在菲迪亚斯去世后的两个世纪里，“菲迪亚斯的理想主义”理论应运而生。

第一部艺术历史

艺术中一系列关于早期艺术的严肃评论和历史性文稿——即我们所说的艺术历史——起源于公元前3世纪的希腊早期。这种认为古希腊古典主义时期的艺术在某些方面是独特的，而且高于一切的论调引发了一系列严肃的艺术调查研究，并因此详细研究、记录了古希腊古典主义时期的纪念碑、历史和艺术家。后人在一些圣殿中发现了许多纪念碑有关的详细记载。这段时期还有许多瓦萨里式风格的彩色著名艺术传记（比如有关希腊萨莫斯岛的多亚斯传记）。不仅如此，不少有关艺术历史目的论的艺术史著作（比如西锡安的色诺科拉底的著作）追溯了同类艺术在崛起和鼎盛时期的轨迹。这些有关艺术历史和艺术传记的作品创立并且设定了一种极具影响力的理论观点，即艺术和艺术家是一种自发的文化性现象，并且根据自己的需要来进行发展。在老普林尼的《自然历史百科丛书》（34卷～36卷）中的有关绘画和雕塑的章节里，我们仍然可以常常

看到对这些精辟独到的古代艺术历史的引文。

就撰写于公元前3世纪的最早的艺术历史而言，被承认的艺术理论都具有共性，并且追溯了一条呈直线型逐渐发展“发现”或者发明的轨道。这些艺术史认定艺术家们因为某种艺术发现而更好地创作出“逼真”的艺术效果。任何一种令人信服的艺术技巧的发展，比如：比例、运动的姿态、血管、毛发、阴影、加亮以及不连贯的透视缩略法都和历史上某些著名艺术家有关，而正是这些人建立了艺术历史的准则。以雕塑为例，这些著名的人物包括公元前5世纪的米隆、波利克里托斯以及菲迪亚斯和他们的学生们；随后，在公元前4世纪的书籍中提到的“当今”也就是公元前3世纪早期，普拉克希特列斯、利西普斯和他们的弟子们又对这些艺术历史准则进行了完善。

此后的一些古希腊艺术史开始以“理想主义”的艺术理论作为衡量优秀艺术品的标尺，并且描述了一条与从前不同的，“古典式”的艺术发展轨道。这些艺术史认为古希腊艺术的巅峰是菲迪亚斯生活的时代，这种论调较之其他艺术史提早了一个世纪。菲迪亚斯代表的杰出艺术创作之所以被认为是艺术的巅峰，是因为其艺术创作在公元前5世纪中期就从简单和僵硬迅速地发展到高贵与完美，而他随后在公元前4世纪开始了更加逼真写实的艺术创作。但是，古希腊的艺术创作到公元前3世纪迅速衰落，因为在此期间，没有任何出色的艺术家出现。正是这种不同的希腊艺术史衍生了一种极具影响力的艺术主张，即认为在形象艺术创作中只有最伟大的艺术家才能感知和创作完全理想化的“美感”。

西塞罗（古罗马政治家）后来曾经如此描述这一感知过程：“在他的头脑中已经形成了某种确定的精致的美的理念；一边注视，一边努力集中思考着这种美丽，他（菲迪亚斯）开始运用他的艺术和头脑来表现这种美丽。”最优秀的艺术

作品并不是表现生命，而是表现在艺术大师的脑海中想象和理解奥林匹亚众神对生命的完善。这一理论的特点便是认为“美”是与“真实刻画”相对立的。

这种理想化的（以及失之偏颇的）艺术历史具有排山倒海般的影响力，因为它起源并发展于罗马，然后历经普林尼和温克尔曼的时代，一直影响到20世纪的学者。而无论是过去还是现在，由于没有其他相左的观点与之竞争，这种艺术历史常常被看作是一种对古代艺术发展适宜且真实的历史性描述。

罗马时期的古典艺术

在罗马时期，艺术的理论和实践之间形成了巨大的鸿沟。

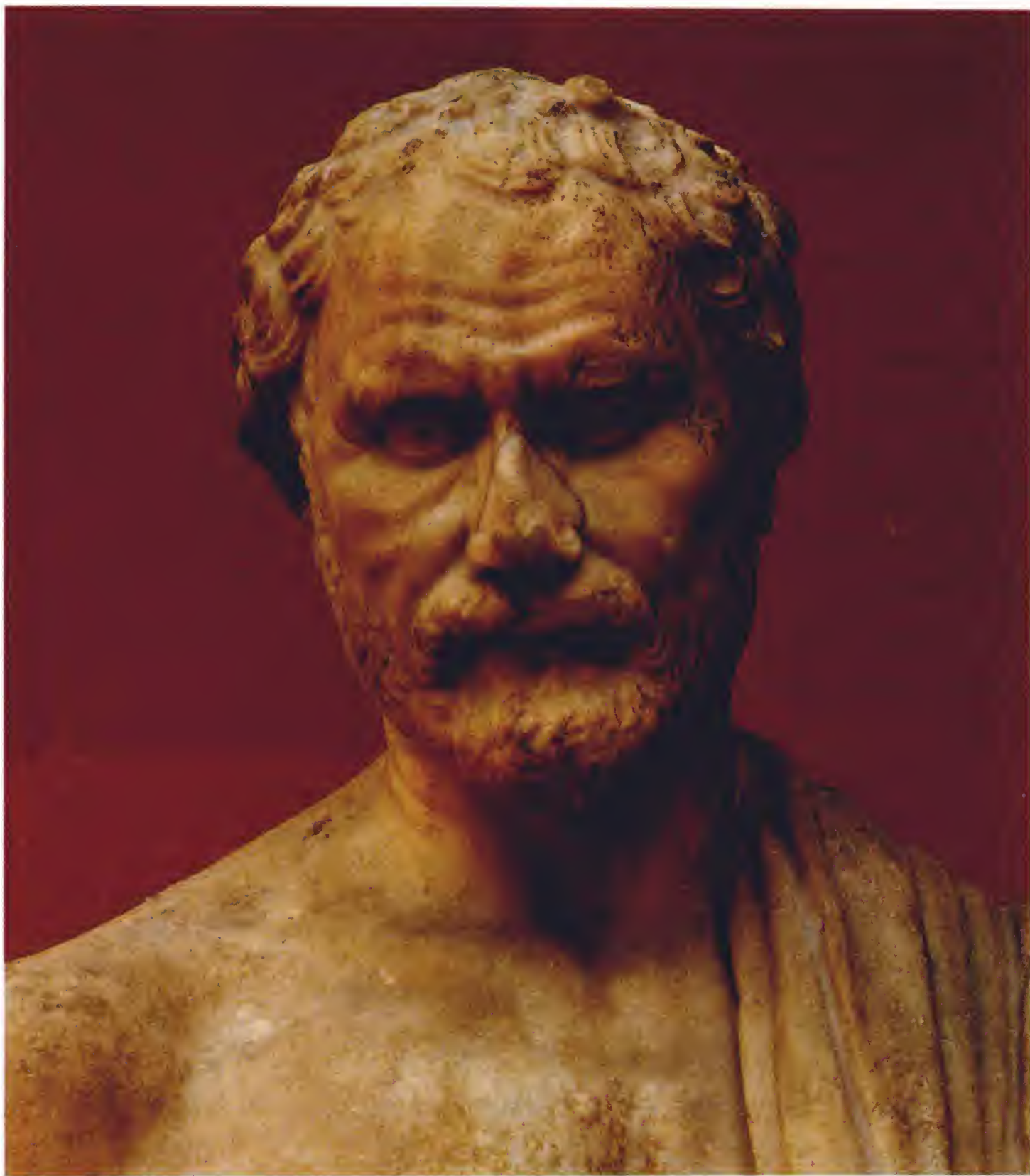


图77：德摩斯梯尼的雕像，于前280年在雅典设立，此雕像为罗马时期制作的大理石翻版，雕像总高2.02米（合6英尺7又1/2英寸），哥本哈根新嘉士伯雕像艺术博物馆。

这尊雕像极具真实感。雕像不但体现了德摩斯梯尼的具有影响力的内在思想，更是轻松刻画出一个杰出伟人的特征。正是因为后古典希腊时期充满了这种复杂的形象，使得早期的绘画雕刻艺术，比如图76被认为弥漫着一种“理想化”的气息。

这种断层一方面表现在艺术理论、历史和评论上，另一方面则表现在当代形象艺术的实践和创作上。通过一切与艺术有关的评论和著作，艺术发展出的众多特色在我们当今社会仍然被归为“高雅艺术”。最优秀的艺术是古老典雅的，而且往往具有理想主义的艺术主题；这种上乘的艺术不需要任何一目了然的功能——它只是为了自己而存在；而且有时候也会成为某种艺术讨论的主题。

不过，就罗马当地创作的艺术而言，即用来服务于罗马需要的艺术肖像创作而言，在当时根本就没有形成任何创作流派或者有关艺术审美的讨论。由于复杂的历史原因，在某种程度上也是由于罗马权贵阶级具有自己界定的文化标识，构成了我们所认为的罗马艺术中的壮丽堂皇的肖像创作和艺术作品——肖像、皇家的宝石浮雕、历史主题的浮雕和墓地雕塑——但这些艺术创作没有留下任何书面的艺术理论、艺术评论或者艺术历史。这些具有纪念意义的艺术作品和我们如今对“高雅艺术”的定义不同，它们被看作是具有不同的，更重要的实用性功能的艺术作品。“艺术”曾经只是用来明确表现其本身具有的审美情趣，但是现在则成为一种理想、古董和商品。

罗马时期的确产生了大量的各有特色的艺术评论著作，其中尤其是以普鲁萨的迪奥、鲁西安和保萨尼亚斯等希腊作家的作品为代表。但是值得注意的是罗马时期的艺术评论只关注从前具有古典主义风格的希腊艺术，而且受到所谓“理想主义”的艺术史版本的深刻影响。

因此，在古希腊风格时期的后期，艺术创作虽然以其继承下来的强调艺术创作对象之间相似性的真实理论为基础，但是此时的艺术理论和艺术评论则与同时代的艺术创作几乎完全分道扬镳。例如，在罗马的肖像艺术领域，这种艺术真实理论在艺术创作中发挥了强有力的作用。只是当时没有书面的艺术历史记载自公元前1世纪以后那漫长的古代形象艺术创作。

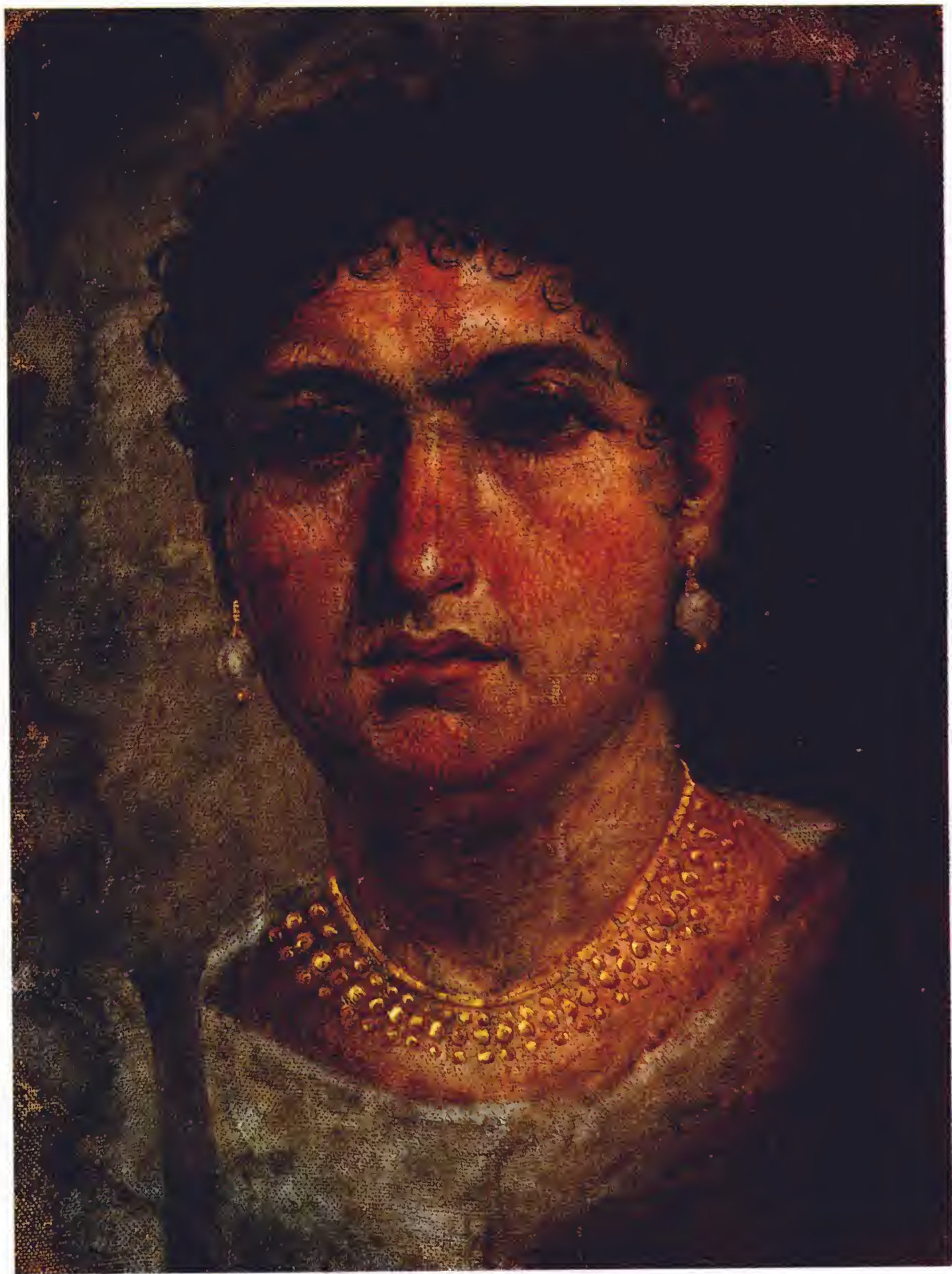


图78：（1世纪）在木乃伊身上发现的一幅死者遗像，画在麻布上的蛋彩画，在灰泥上贴上金箔作耳饰和项链，高42.5厘米（合16又3/4英寸），来自埃及哈瓦拉法尤姆金字塔；同时发现的还有一个名叫艾琳的女子设立的带铭文的墓碑，上面写着：“艾琳，海罗达斯的女儿，35岁”。现在收藏于柏林的埃及博物馆。

这幅肖像显示了更逼真写实的创作。画家敏锐客观地按照“罗马”独特的社会道德标准勾画了这位梳着罗马帝国早期时兴发式的省城女人的肖像。而只有在罗马时期，描绘女子的肖像才能使用这种超级写实的风格。

艺术真实理论的改变与延续：古代后期

在4世纪至6世纪期间，康斯坦丁大帝皈依了基督教，而此后的罗马帝国也历经了漫长而迟缓的基督教浸染过程。但是，罗马自古代继承而来的艺术理论和艺术创作却并没有受到这些变更的影响。过去的看法认为美学革命是包容一切的，并涵盖了从崇尚相似性的古典风格的艺术创作到反古典主义的抽象的

中世纪艺术。这种抽象的中世纪艺术代表着一种内敛的，精神层面的超凡脱俗的价值观。但是，在当今保存的这段时期的全部形象艺术作品中，我们无法看到其所宣扬的“美学革命的包罗万象”的创作。

此外，这种观点也没有任何的著作或者艺术评论作为支持。新柏拉图哲学家普罗提诺在评价3世纪左右的罗马帝国艺术作品时，带着一种“中世纪早期的态度”来看待艺术。但是作为一名柏拉图的信奉者，当他既没有反对艺术也没有反对艺术创作的时候，他实际上表达了从前那些哲学家和艺术大师比如菲迪亚斯才能感知的“理想主义”的艺术理论，而这种理论所代表的是更高层次的超凡脱俗的美。普罗提诺对于艺术的看法反复无常，而且也并没有像公元前4世纪柏拉图那样反映出古代的艺术创作。

在后古代时期，艺术认知领域出现了一些新的问题和重点。但是这些问题仍然可以通过相似性和理想主义艺术理论来解决。这个时期的“理想”理论被进一步发展，为的是可以满足罗马帝国时期广泛的艺术需求。然而，此次艺术认知发展时期也不过是在基督教传承并延续了犹太教的反偶像理论真正产生效果之前的某段时期。理论上对于肖像的反对，就像曾经的古典时期的传统一样，并不能影响大众、贵族或者皇帝对栩栩如生的写实肖像的渴望。

古典主义的艺术审美当时虽然已经具有比从前更宽的领域，但是却不得不为了迎合新兴的后古代的艺术需要和新兴的艺术媒介而不断继续扩展。与此同时，这段时期整个肖像艺术创作却突然减缓。虽然在6世纪仍然有精美的大理石雕像、浮雕、石棺以及马赛克艺术作品的问世，但是这些艺术作品在数量上却远远不及从前。随着需求的减少，支撑整个肖像艺术

传统的艺术创作技巧的巨大宝库开始干涸。

古典艺术的精湛技巧在具有灾难性的5世纪在西方开始萎缩，而在同样灾难性的7世纪，这些精湛的技巧也在东方开始消逝。但是，新的艺术赞助人数随后逐渐增长，并带来了新的艺术理念。后古代时期的艺术并没有历经任何审美情趣的变更，相反，它的萎缩退化是由于缺少肯于眷顾的主顾。源于公元前5世纪的“真实”艺术理论仍然完好无损，只是和从前相比发生了很大的改变，其所涵盖的领域也更广泛，但是却仍然清晰可辨。

R.R.R. 史密斯

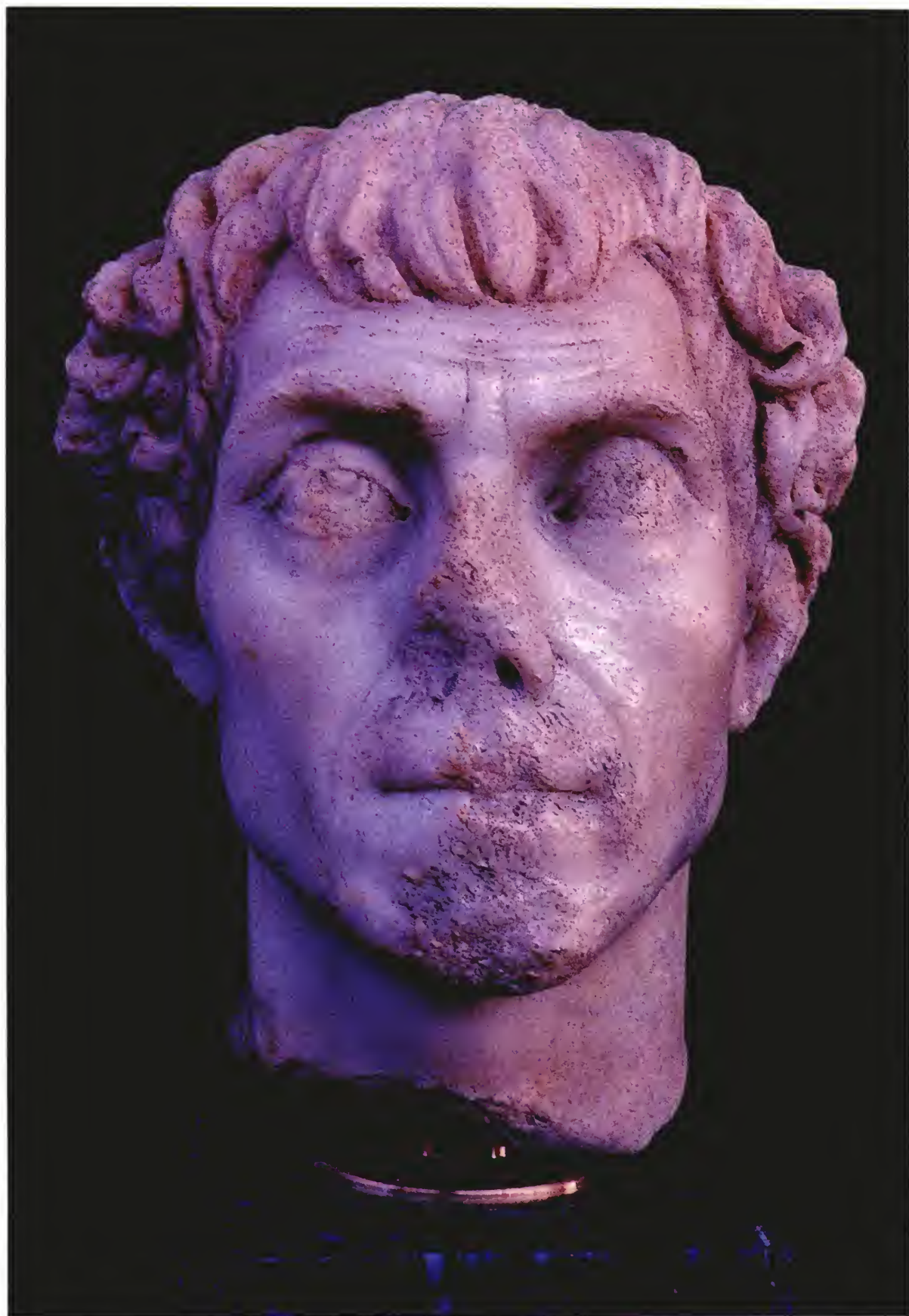


图79：后罗马时期行省执政官雕像的头像，5世纪，大理石雕，高27.5厘米（合10又3/4英寸），发现于卡里亚的艾芙洛狄西亚南广场，艾芙洛狄西亚博物馆。

艺术真实理论的延续与修改。后古代时期的艺术创作为实现新的目的将古希腊的艺术审美延展，而同时又尽可能地保持了古希腊艺术创作的相似性的基本前提。5世纪众多的行省执政官雕像显示了这段时期人们广泛期望拥有强大权利的梦想，但是这些雕像却仍然以逼真精确地刻画人物面容的传统理论框架为基准。

古代典范：从奥古斯都到墨索里尼

历史学家们经常引用古典传统来解释欧洲人对于某种特定的主题、图像以及概念的持久不变的迷恋。而古典传统这一文学艺术界生生不息的洪流，联系着远古文明和现代世界。欧洲文化的特点向来不证自明，也因此被视为理所当然。但是欧洲文化这一称谓本身就有问题，因为这难免让人感觉欧洲艺术是单调而一致的艺术发展。可实际上，如果我们仔细研究欧洲文化，就会发现这一文化长河中其实流淌着纷繁复杂的暗涌。虽然这些流派有很多都不属于欧洲的传统文

罗马对希腊艺术的挪用

起初，后古典时期的希腊人带着怀旧之情回顾早期“古典主义”时期（前5～前4世纪）艺术家们的杰作，将这些作品冠之以“经典”并尊称这些艺术家为“早期的绘画大师”。希腊人更是将这些作品进行编纂并组合，形成一种公认的审美标准。由于古典派艺术家历来被认为最善于表现天神的庄严，因此具有古典主义风格的天神肖像经常会成为备受珍惜的文化图腾，令整个社会骄傲自豪。但是罗马人对希腊艺术的有计划性复兴和重新布署很快就完全颠覆了这些早期进行的希腊形象艺术整理成果：这些希腊艺术的复兴和调整起初由私人自愿发起，比如由凯旋的将军捐献出的战利品，又或者是富有的收藏家们在豪华的庄园里展示艺术收藏。但是此后更重要的是，罗马的第一位皇帝奥古斯都，下令修建了具有希腊艺术风格的公共建筑，并使其成为更新罗马文化的一部分。

奥古斯都的帝国政权纪念碑代表着罗马对古典希腊艺术的首次重大挪用和重塑，目的是为了创造一种可以表现罗马帝国威严的新风格。同时，这些纪念碑也有助于定义罗马第一位皇帝所塑造的新艺术形态（图80）。这种新创的怀旧和自我理想主义的艺术风格，在视觉上始终保持一致，而且和共和国早期纪念碑在格式上的折衷主义有天壤之别。帝国政权纪念碑的匠心所在是借助最受景仰的“古典主义”希腊艺术，来赋予奥古斯都的公共塑像一种凛然的威严，并且有别于早期的罗马艺

术。这种风格对其所塑造的内容起到了升华的作用。

基督徒和哲学家肖像

基督徒起初反对偶像崇拜，但是很快又发现基督教必须要有偶像。基督徒从古代沿袭了一种颇为不同的艺术风格。在中世纪艺术家刻画基督以及圣徒的时候，通常较少注重风格，而是更偏重于表现内涵。这些艺术家借鉴了大量的蓄着络腮胡子的有权威的圣人形象，这和后来艺术家创作发展的希腊哲学家画像有异曲同工之妙。希腊哲学家的画像历经七百年演绎，随后被用于刻画基督，因此特别赋予了基督一种睿智神明且又洞察幽微的导师形象。在拜占庭艺术的画像和马赛克镶嵌中，无论是伟大庄严的基督像，还是年老的蓄着长长络腮胡须的圣徒或者殉道者像，我们都可以领略到这种导师形象的风采（图81）。基督教堂中这些庄严又给人启迪的圣人像通常多身着古式服装。因此，很多用以表现出优雅下垂的长袍的技巧才能在历时几百年的拜占庭艺术中得以保存（虽然有些千篇一律）。此



图80：《奥古斯都之宝》，缠丝玛瑙浮雕，19厘米×23厘米（合7又1/2英寸×9英寸），维也纳，艺术史博物馆。

这幅宝石浮雕是纯希腊风格的仿古艺术作品。浮雕的上列是奥古斯都大帝，体魄完美，身着古希腊天神式样的长袍。奥古斯都在众神和他们的化身的簇拥下，与罗马女神同席而坐，实行加冕礼。

后，这种技巧又被意大利文艺复兴的艺术家们所发现并掌握。

古代“逼真写实”艺术的重生

意大利文艺复兴，并不是仅仅追崇一种模式，或者一种庄严肃穆的形象，而是借助于所有流传下来的古典艺术作品并以此为典范，重现或者模仿古代艺术。艺术家和古文物收藏研究家们在古希腊和拉丁文学作品中重新发现了“艺术”的理念：即艺术和文学一样，本身就是珍贵的文化产物，并且有自己约定俗成的规律和不朽的成就。这种对视觉艺术的新诠释复苏的正是古希腊艺术至关重要的目标——以艺术的形式表现真实的生命。这种也许是最重要的古代艺术典范，引起了文艺复兴的崇敬和赞美之情，并激发了对古代艺术的直接模仿浪潮。为了保持这个目标，艺术家们仔细研究了古代人物画像和雕像，从而精确地掌握了人体结构。

不仅如此，古代艺术还有其他值得效仿的地方。艺术赞助家们督促艺术家重现古典艺术的主题——异教徒神话中的天神和英雄。虽然试图重现古典艺术主题的原因错综复杂，但是其中一点值得提及。古希腊和罗马的天神在古代文学艺术中是自然界力量的化身（比如海神波塞冬/尼普顿代表海洋，阿芙罗狄忒/维纳斯代表爱情）或者是不同文化层面的代表（阿瑞斯/战神代表战争，阿波罗代表音乐和诗歌）。这些神是人类经验

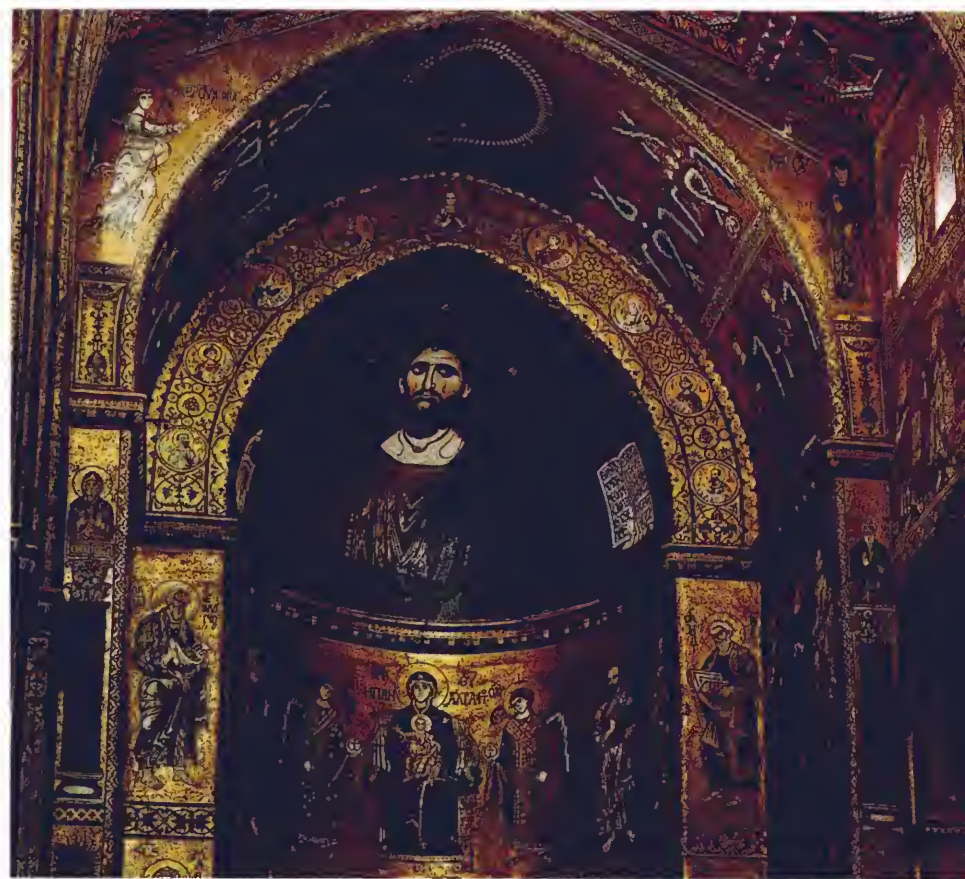


图81：《基督圣像》，1174年~1182年，马赛克作品，位于蒙雷阿莱大教堂半圆形后殿，意大利西西里。

基督被塑造成万物的主宰，长发蓄须，而且身着飘逸的古典长袍，符合后古典时期圣哲（古代世界中最后的哲学家）形象。画像上用希腊文和拉丁文铭刻着如下文字：“我是世界的光明”（约翰书8：12）。

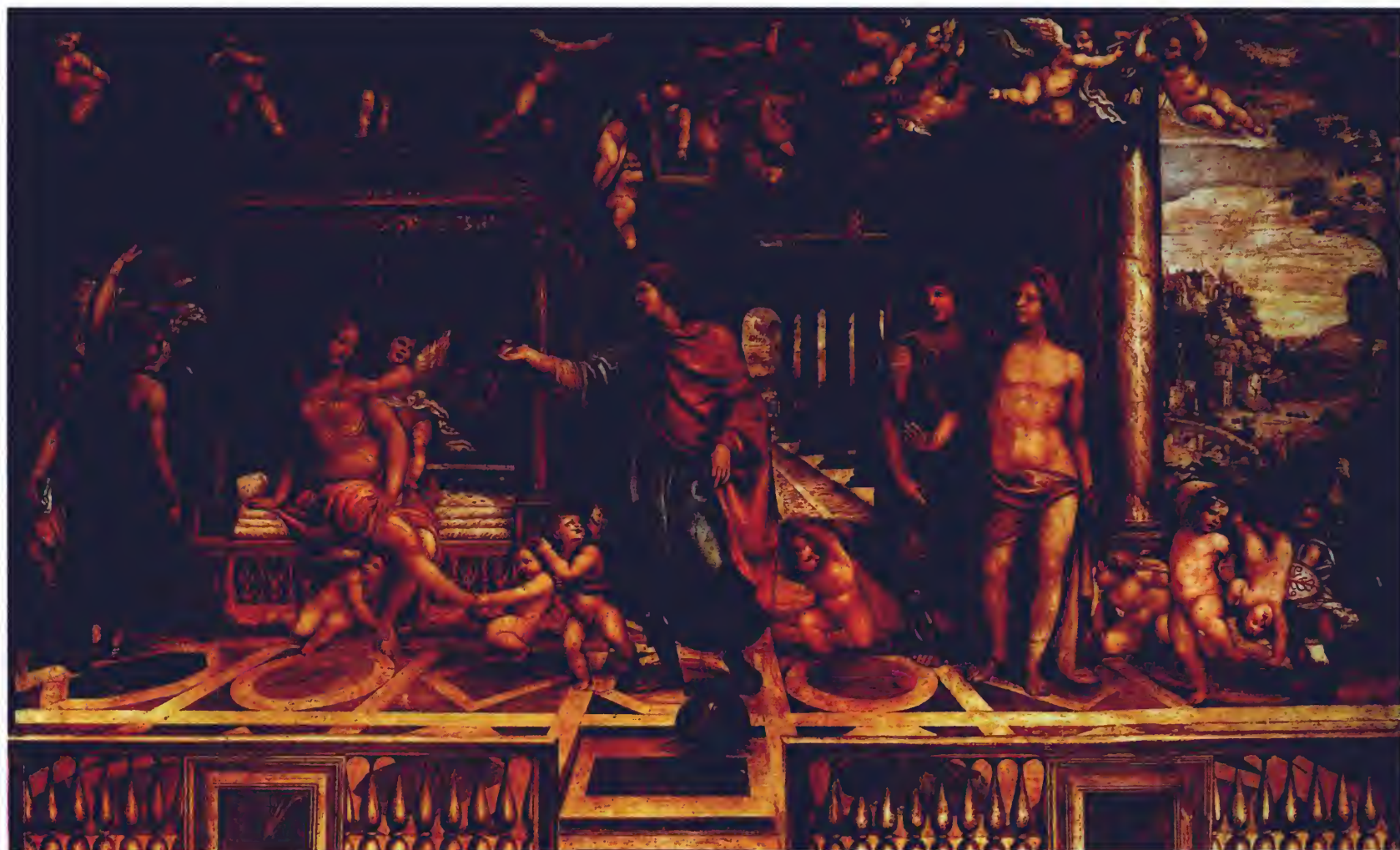


图82：乔万尼·安东尼奥·巴齐（索多马 II，1477年~1549年），《亚历山大和罗克珊的婚礼》，1515年，壁画，4.6米×6.73米（合15英尺1英寸×17英尺），原作位于阿戈斯蒂诺·奇格尼的卧室，罗马法尼亚别墅。

从古代作家的详细文字记载中可以看出，有时候文艺复兴艺术家甚至试图重现著名的古典艺术巨作。索多马在此时复制了Action创作的名画（根据卢西恩·希罗多德的记载，4-7）。如同众多的古代艺术一样，壁画中众多的丘比特昭示着爱的力量。由于伟大的征服者亚历山大大帝也可能象征战争，因此这幅画暗喻爱情战胜战争。

世界中的象征代表。旧式宗教虽然已经消逝，但是昔日的天神则被用以创作启迪性的寓言，阐明宇宙、世界和人类在其中的地位。和古希腊以及罗马历史一样，古希腊神话还可以用来表现特定的观点或者进行某些道德演说（图82）。这类寓言通常是为了解释某些深奥抽象的概念，将古希腊众神和天文学以及星体联系起来，更多的是为了表现某些后中世纪时期的知识系统。因此，这些寓言有时候很难翻译，也和以前古代的寓意相当不同。

欧洲新古典主义

18世纪，一种自发性的仿效古典艺术的新艺术运动蓬勃而起。这种新艺术运动在某种程度上是为了抵制奢华矫饰的当代艺术品味（即我们今天所谓的巴洛克和洛可可风格）。当时颇具影响力的批评家J.J.温克尔曼是新古典主义运动的倡导者。从温克尔曼对古代文学的仔细诠释可以看出他认为古典希腊艺术是古代艺术中最上乘的。他以“高贵的单纯和静穆的伟大”来分辨古代艺术作品，并大胆直接地反对他所在时代的艺术。他认为古代艺术为当代艺术家提供了最上乘的典范，并从此成为古希腊雕塑复兴的热烈拥趸。回顾文艺复兴前的古代艺术，雕塑家安东尼奥·卡诺瓦（1757年～1822年）和伯特尔·图瓦尔森（1770年～1844年）明确地摒弃了巴洛克艺术太过注重感情和矫揉造作的风格，并转而推崇温克尔曼所倡导的古代雕塑艺术中的肃穆、严谨格调。

18世纪颇具戏剧化的政治事件也对新古典主义推波助澜。法

国画家雅克-路易·大卫（1748年～1825年）开创了一种崭新的艺术风格，并且采用了一系列的新“古典”主题。这些新主题通常取材于罗马共和国早期（而非希腊神话）的历史传奇，同时期的艺术家看来则是为了表现时代的抱负（一个充满动荡的即将迎来轰轰烈烈的法国大革命的时代）。这些主题明确宣扬共和国的价值观——具有爱国精神和自我牺牲精神的人物，比如霍拉提（图442），或者古罗马执政官马库斯·尤尼乌斯·布鲁图斯，并且为了在当时的政治革命产生共鸣。大卫的风格以严谨地模仿古代艺术典范为基础，赋予笔下人物（通常模仿古典裸体像）一种雕像般的静默、高贵或者具有一种道德感的庄严格调。这种刻意形成的朴素风格立刻强化了绘画主题的严肃和高尚感。

但是在拿破仑成为法国皇帝之后，这种对古代艺术典范的推崇也跟着改变。法国艺术家开始以罗马皇帝的纪念碑为蓝本，为拿破仑雕刻修建凯旋门和凯旋柱来庆祝他的胜利。拿破仑的雕像被特别地雕刻成和奥古斯都大帝雕像相仿的模式。卡诺瓦雕刻的巨大裸体雕像就是由此诞生的，就如格里诺为另一场革命的发起人乔治·华盛顿创作的巨型雕像（图83）也是出于类似背景。

19世纪的浪漫主义

对19世纪兴起的浪漫主义艺术而言，古典艺术在当代社会具有引人入胜的魅力。古希腊及罗马的文化成就为当时的艺术家们更进一步学习艺术提供了源泉。古代人生存的陌生遥远的世界，为现代人提供了一个逃避的桃源——无论是为了逃避维多利亚时代的道德约束，还是为了逃避工业革命的丑陋不堪。人们此时对古代艺术典范的追求模仿正如追求被基督教束缚之前的文明世界，而那是一个尚未被破坏的世界。人们陶醉于古希腊田园牧歌式的风景画，忘情于心荡神怡的裸体美女，回味着奥德修斯和海上女妖莎琳以及丽达与天鹅的梦幻般的故事，或者在赫斯珀里得斯的花园中流连忘返。古典神话赋予了19世纪艺术家相当大的空间来耽溺于幻想的戏剧性的和异域艺术风格。而古代世界中的堕落和残酷又有一种现代文明所禁止的享乐之欲（贩卖奴隶的市场、罗马竞技场以及罗马的浴场）。

现代考古学的崛起也有两个有趣的起因。其一是因为对古代环境的日益了解改变了现代艺术家对古典艺术主题的看法。考古学为这些艺术家提供了真实可靠的细节，使得他们可以进行有血有肉的艺术创作（图84）。不管怎样，这些更真实可靠的古代作品常常只是刻画各种趣闻轶事，或者描述历史上某个激动人心的场面，抑或唤起人们对迷人伤感的古代生活的情愫。这种学院派的古典主义，在19世纪晚期的法国和英国取得巨大的成功，但是却受到印象派艺术家和现代派运动的强烈



图83：霍雷肖·格里诺（1805年～1852年）创作的雕塑，《乔治·华盛顿》（1832年～1840年）大理石雕像，3.45米×2.59米×2.08米（合11英尺4英寸×8英尺6英寸×6英尺10英寸），美国国家艺术博物馆，史密斯索尼亚研究所。

华盛顿这尊雕像和奥古斯都大帝的雕像非常相似（图80），他的服饰和姿势是从古希腊宙斯的各种雕像演绎而来的。这尊距今最近的巨人雕像具有新古典主义艺术的理想模式，而且即使在当时也有些过于极端。甚至在1841年，当这尊雕像在国会大厦展出的时候，雕像不自然的服饰就引发了不少非议。

图84：劳伦斯·阿尔玛-泰德马（1839年~1912年）画作，《安东尼和埃及艳后克里奥佩拉》（1883），嵌板油画，65.4厘米×92.1厘米（合25又3/4英尺×36又1/4英尺），私人收藏。

这幅油画显示了画家令人叹为观止的考古知识。克里奥佩拉的头部是根据一尊据说是她的母亲伯利尼斯皇后的半身像刻画的：在船舷上的金色涡卷装饰里，用埃及象形文字正确无误地写着女王的名字。在油画的背景中我们还可以看到马克·安东尼的罗马战船和成排的桨手。这类绘画为20世纪拍摄的耗费巨资的史诗电影比如《宾虚传》、《暴君焚城录》以及《十戒》提供了灵感，并且为阿尔玛-泰德马赢得“激发好莱坞灵感的画家”的美名。

抵制。在此之后更是迎来了古典主义的毁灭。一直以来，画家们描绘着特定的高大但是残缺的古代建筑。对浪漫主义画家而言，毁灭强烈地渲染了时间的流逝，而人类成就是如此不堪一击更令人感伤。被毁灭的建筑比完整无损的建筑更具有吸引力。同时，自文艺复兴以来到处盛行的修复破损雕塑的技艺，已经过时，历经战火却仍然美丽的雕塑残片比完整的雕塑更具有震撼人心的美感。渐渐地，以罗丁为首的一些雕塑家开始创作出一些残缺的雕塑并进行展览。残缺受损的古代艺术作品因此为浪漫主义想象力提供了另一种艺术典范——激发联想的残缺美。

法西斯主义统治下的古典艺术典范

不言而喻，欧洲的建筑设计家从文艺复兴起就沿袭了古典主义的建筑风格。甚至20世纪的艺术家们也常常在古典艺术中得到启发和灵感，如毕加索（图596）。更明确地说，20世纪以古典主义艺术作品为基础，形成了一种新帝国主义艺术和建筑风格。这种风格是紧接着法国工业革命的新古典主义艺术诞生的。罗马人挪用了古希腊的建筑风格，并塑造出一种新的不朽风格来突出帝王的权力。这一风格几乎被所有的人甚至包括意大利人视作权威和传统的象征。而墨索里尼的御用建筑师便是采用这一众所周知的罗马古典主义风格，试图融入简洁的现代派线条，并借用巨大的火车站和工业时代的工厂建筑式样来糅合这种古典主义风格（图85）。位于墨索里尼模范城市的罗马世界博览会旧址便是这一混合风格的最好见证，而这座模范城市是作为罗马的卫星城而修建的。法西斯主义统治下的古典艺术部分具有复古之风，并且在某种程度上刻意与先驱艺术对



图85：乔瓦尼·格里尼、欧内斯托·布鲁诺·拉帕杜拉以及马里奥·罗马诺设计的罗马文化宫，如今被称为意大利劳动大厦（1938年~1942年），罗马世界博览会旧址（EUR）。

位于罗马世界博览会旧址的这些巨大的法西斯建筑是20世纪以古代罗马建筑为模型的帝国主义建筑风格代表作。抚今追昔，随着名称改变和它们所代表的意识形态的消逝，这些建筑反而具有某些基里柯笔下荒废的城市风景的超现实主义风格。

立。意大利墨索里尼政府和德国希特勒法西斯拨给这一艺术创作大量的政府津贴，弗朗哥的西班牙政府以及斯大林的苏联政府也拨给较少的赞助。但是由于这种艺术风格和极权主义政权的直接联系，当时研修这种艺术风格的艺术家和建筑设计师的作品在短期内统统被打入冷宫。无论如何，诸如意大利文化宫这样的纪念性建筑仍然是20世纪古典主义艺术时期的主要代表作，而且并没有磨灭古典艺术典范的吸引力，以及这一典范对欧洲艺术家们的创造力的影响。

克里斯托夫·H.哈利特

2 宗教和国家

欧洲视觉艺术的确立 (410年~1527年)

本书的第二部分探索了从罗马王朝最后阶段基督教艺术的萌芽直到1527年罗马天主教入侵的艺术发展史，并且有别于历来将这一阶段划分成早期基督教、拜占庭、中世纪以及文艺复兴的其他艺术编年史（1527年，神圣罗马帝国查理五世的军队入侵意大利并焚掠了罗马，罗马不再具有政治力量，转而在罗马教廷的支助下成为了文艺复兴时期和巴洛克时代的文化和艺术活动中心）。也就是说，在文艺复兴时期的教堂的环绕壁画实际上和早期基督教时期装饰着长方形大教堂的首幅巨型壁画和马赛克拼镶画一脉相承。

就实用和花费而言，艺术的材质而非绘画或者雕塑等艺术形式对于艺术创作所起到重要作用，从本书中对手抄本和彩色玻璃等宗教艺术作品的描述和探索中窥见一斑。这些艺术作品都采用上乘的材料制作。最为引人注目的，是那些伫立在教堂外的纪念雕像，代表着教会至高无上的权力。这些雕像在这一阶段的后期则更多地暗示着世俗势力的权威。这一时期的绘画，无论是壁画还是画板画（后来是画在帆布上），尤其是与宗教有关的主题的绘画，不但描述了故事，同时也宣扬了宗教信仰。随着时代发展，编织挂毯画也成为绘画艺术的一种，其中尤其以描绘世俗风情的内容更为卓越。而即使在中世纪时期也未完全消失的古典艺术典范，也开始从形式和内容上重新复兴。在这段时期最后的几百年岁月里，一种独立的艺术理论开始发展形成。及至最后的五十年，印刷的出现使其成为宗教和世俗交流的主要媒介。

艺术主题

在神圣罗马帝国的皇帝信奉基督教之后，具有象征意义的肖像画不但表现了被非宗教力量冲淡的宗教生活，同时也以宗教仪式的方式刻画了世俗风情。绘画，特别是那些侥幸流传下来的绘画，内容主要和宗教有关。但是此时绘画的主题和表现方式却天衣无缝地同时表现了宗教的价值观以及当时掌握财政大权的权臣的利益。鉴于《圣经》明令禁止偶像崇拜，因而此时涌现出如此丰富的与基督教有关的艺术作品着实令人惊讶。虽然这种“丰富”性其实别有寓意，主要指的是绘画作品表现

的艺术范畴和精湛技巧，但是就这些绘画作品采用的奢华材质而言，所谓“丰富”也的确并未言过其实。

就如同哲学理论大多以柏拉图和亚里士多德为鼻祖，罗马的艺术创作相当具有连贯性。肖像艺术的主要目的却旨在阐明精神层面的价值。而这些精神价值可能保证我们的灵魂在天堂里得以永生。正像人间传唱的“富人进天堂比骆驼穿越针眼还难”那样，国王、王子，或者富有的贵族拥有的财富虽然可以保证他们在天堂中获得一席之地，却也很可能是潜在的隐患。

历经一千多年的变迁，艺术世界发生任何巨大的变化都不会使人惊奇。就视觉艺术而言，最巨大的转变就是自然主义的转变。这种转变的范围从最神圣的拜占庭神像的式样到15世纪以及16世纪早期意大利和荷兰艺术家创造的极为逼真的艺术作品。“自然之书”越来越被看作是特别为上帝创作的万物之灵——人类创作的。但是，自然主义艺术仍然坚持对神的敬畏感：一方面是对万能的上帝的赞美，另一方面则是因为存在于凡世间的有形的基督和圣人们。

随着世俗势力（此时已经从联邦制国家延伸到有钱的商贾）的崛起，以及哲学和文学界的“人文主义”（主张人的理念成为“衡量一切”的标准）运动，宗教仪式里（尤其以S.弗朗西斯为代表）的神像普遍越来越人性化，而个人肖像也摆脱了脸谱化且更具特色。这一时期与世俗文化有关的工艺品产量比以前增多，但是幸存下来的作品相当良莠不齐。伴随着国际市场经济的发展形成，非宗教的艺术主题开始有意识地渗透进从前基督教题材独占的领域，并打破基督教主题的垄断已成为大势所趋。

虽然查理五世的军队对罗马的入侵掠夺已经结束，却并不代表从此一切都有所不同。然而，这毕竟是世俗力量对罗马教皇不可动摇的地位的强力挑战，正如同马丁·路德的宗教改革摧毁了罗马是代表天堂“世界教堂”的毋庸置疑的中心的论断一样。

马丁·坎普

图86：对页图：《圣·伊莱斯的弥撒》（约1500年），展现了9世纪法国巴黎圣·丹尼斯教堂长方形会堂的祭坛正面（资料来源史实记载，但是已遭破坏）被举高到幔布的位置，伦敦，国家美术馆。



早期的基督教艺术

早期的基督教艺术晦涩难辨。它最早起源于后古典主义时期，并在拜占庭艺术时期达到顶峰。拜占庭艺术自文艺复兴以来就一直被看作是与古典艺术风格相对立的艺术风格。这种观点虽然未免失于简单，但是文艺复兴时期对于君士坦丁凯旋门的研究和分析却似乎验证了这一观点（图88）。君士坦丁凯旋门代表着罗马历史上极为关键的转折点，因为它恰恰是曾经盛极一时的基督教对罗马的统治进入了最后阶段。君士坦丁凯旋门是315年为了庆祝罗马皇帝312年掌握政权修建的。拱形门上镶嵌着从图拉真和马可·奥勒留等前皇帝的纪念碑上拆下来的浮雕，以及4世纪的雕刻家特别为凯旋门创作的雕塑。对于文艺复兴时期的批评家和后继者而言，凯旋门上这两种无法调和的风格就1世纪和2世纪艺术标准看来无疑是一种艺术上的退步，而且很容易就将此归咎为君士坦丁政权统治种下的恶果，并认为这位罗马第一个信奉基督教的皇帝改变了古罗马的文化氛围。文艺复兴时期的历史学家们诸如乔治·瓦萨里（1511年~1574年）等人则认为君士坦丁后来舍弃罗马而迁都于博斯普鲁斯海峡的君士坦丁堡（约建于330年），更加速了古典主义在罗马不可逆转的衰落。但是，基督教和罗马古典主义艺术特征之间的关系实际上比上文所说的更复杂，但没有文中暗示的那样激烈。随着《十戒》中第二戒里反对偶像的禁令被解除以及基督教中对柏拉图式传统的反再现论的敌意逐一消除，新宗教开始自由自在地发展满足自己的特殊需求的艺术。

大量早期的基督教艺术和葬礼仪式有关，并以墓穴图像画和石棺为艺术表现形式。墓穴绘画的形式和风格几乎都是不留痕迹地从旧有艺术模式发展而来的。其中最出名的墓穴绘画保存在罗马。最常见的一些葬礼图像画或多或少都是批量创作的，人们往往只有从背景中才可以清楚地看出画中蕴涵的基督教意义。早期艺术家们在创作耶稣基督画像的时候通常将他描绘成具有象征意义的非宗教形象，比如上帝的牧羊人。这种基督画像在基督教纪元早期几乎无处不在（图92）。从画上的一些《圣经》引文中，我们不难看出创作者对逝者的怜悯慈悲之情，虽然这些引文通常省略了基督的名字。

象征着崇拜酒神巴克斯的蜿蜒藤蔓虽然具有异教特色，但是却可以被重新诠释为基督教中具有象征意义的“真正藤蔓”

（《圣·约翰书》15：1）。在圣·彼得大教堂下的朱利埃陵墓中，有一幅创作于3世纪的马赛克天顶画。此画将藤蔓和基督画在一起，基督的形象借鉴了太阳神赫利俄斯（图87）的模样，只有头上十字形的祥云光环才显示出其代表的基督教意义。

在313年之后，《米兰敕令》确立了基督教在整个罗马帝国的合法性，并从此注明除“叛教者”尤利乌斯·恺撒（361年~363年在位）以外所有的后世君主都是基督徒。由此，基督教徒和帝王画像之间的彼此影响和渗透越发加深。画像中皇帝的装束越来越接近基督教徒，而基督和教会的图像则被抹上一缕帝王般的庄严。最能表现罗马教会至高无上地位的是名为《法律让渡》的绘画。在这幅画中，基督被公开塑造成皇帝的形象，正将“法律”递给圣·彼得和圣·保罗。后来这两位门徒不幸在罗马殉难，此后的罗马皇帝在他们的坟墓上修建了巨大的教堂（圣·彼得大教堂约修建于319年，圣·保罗大教堂约修建于384年）。正如旧式罗马长方形大教堂的建筑格局一样，基督教堂基本都设有为皇帝或者其他领袖修建的宝座。似乎如此一来，就赋予了基督教堂同样的皇家气派和威严。罗马城市行政官朱尼厄斯·巴萨斯（卒于359年）的石棺上雕刻的《法律让渡》（图89）便雕刻着装扮成帝王模样的基督接受天空之神西利斯加冕的画面，而画中的西利斯显然身着古典式的服饰。

4世纪晚期，基督教正式成为罗马帝国的国家宗教。罗马帝国此时已经分裂成东西两部分，东罗马地区归君士坦丁堡统辖。这一时期的艺术发展遵循了不同的流派。此期流传下来的一幅象牙雕版展现了古代后期自然主义艺术风格。这幅名为《三个玛丽亚在基督坟前和基督升天像》的象牙雕版（图90）大约创作于400年。与创作于388年的《狄奥多西一世银盘》（图91）相比，这幅象牙雕的风格所显示的背景明显与前者不同。《狄奥多西一世银盘》按照不同的位置等级来展示皇帝和他的两个儿子阿卡狄奥斯和瓦伦丁尼安——狄奥多西的雕像占据银盘的大部分空间，并且饰有神圣的光环，但是却缺乏个人雕像的独特性。雕像身上的服饰虽然是古典式样，但是却轻飘飘毫无质感，显得衣服下的人体毫无生气（同朱尼厄斯·巴萨斯石棺上的雕像相比）。《狄奥多西一世银盘》主要展示了罗马的政权结构以及皇帝在政治和宗教领域的地位。银盘这种毫

无人性化的雕刻风格，据说是雕刻家为了符合肖像的特殊需要而有意为之的产物。银盘下方雕刻着身着古典服饰的丰收女神，斜倚玉体，更证实了以上猜想。

410年，西哥特人攻陷罗马。西罗马帝国最后一位皇帝在476年被废黜，而意大利从此不得受制于“野蛮人”的统治。东罗马帝国的皇帝因此声称自己是罗马帝国唯一的合法统治者。但是文艺复兴艺术理论坚持认为以上种种事件并未造成罗马文化的崩溃。此后，伟大的东哥特皇帝狄奥多里克（471年~526年在位）继位，开始积极推广古典主义的艺术探索并且支持对罗马纪念碑进行维护保养。

狄奥多里克继位之后定都拉文纳。他在当地修建了耶稣大教堂（约490年），这座教堂后来改称圣·阿波里奈尔大教堂。在拉文纳，狄奥多里克继承了从前使用大型马赛克装饰的传统。精美绝伦的加拉·普拉迪亚女皇陵墓是其中的经典之作。狄奥多里克还在新教堂的四壁装饰了马赛克图画，其中包括最早流传下来的耶稣基督的生平传记。这些抽象简约的风格以及如梦如幻的后古代艺术手法是这一时期变幻莫测的艺术格调最贴切的概括。

拉文纳在6世纪仍占有举足轻重的地位。而当伟大的拜占庭皇帝查士丁尼一世（527年~565年在位）试图重新征服意大利之时，拉文纳一度成为查士丁尼一世夺取政权的跳板。罗马帝国虽然并未能长期巩固其对意大利的统治，但是这里却保存了西罗马帝国大批最精美的早期拜占庭马赛克艺术品。圣·维塔尔教堂圣殿（建于547年）里的马赛克装饰是基督教王国绘画艺术的不朽杰作，同时也是基督教艺术与以罗马奥古斯都大帝以及以哈德良皇帝为代表的罗马帝国之间错综复杂的关系的缩影。在圣·维塔尔教堂半圆形后殿的马赛克镶嵌画展示了基督、圣·维达莱和埃克莱索斯大主教以及两位大天使（图95）中，基督的形象很明显是从早期的“帝王式”画像演绎而来——正如圣·维达莱教堂的侧翼装饰着查士丁尼和狄奥多拉以及众随从的巨大马赛克画像一样，一望即知这幅马赛克是仿效罗马奥古斯都时期的陈列浮雕创作的。假如必要，马赛克作品也流露出自然主义风格，这一点我们可以从神情严厉的马克西米安大主教肖像中领略一二。投射在马赛克上的微光在拜



图87：梵蒂冈的《基督——太阳神》（3世纪中期），天顶画细节，朱利埃陵墓，2.5米长（合8英尺2又1/2英寸），罗马，梵蒂冈地窟。

占庭文化中具有至关重要的象征意义。但是正是由于这种微光的处理，反而破坏了奥古斯都时期的古希腊艺术的完整性和一致性。

早期基督教艺术和拜占庭艺术中带有选择性地采用了自然主义的模式，反映了当时人们对艺术理解的深远变化。虽然也会适当地采用物质世界的某些象征，但是在圣·维达莱大教堂中的马赛克等艺术品的艺术宗旨是表现超越自然和表象世界的历程。早期基督教艺术最卓越的成就，是以罗马式的艺术风格为基准创造了一系列绘画模式。而这种罗马的艺术理念已经和其最初的南辕北辙。此时，基督教教义的核心问题是基督耶稣的本质：基督既是完全的神，又是完全的人——而仅这一问题就足以引起早期教会的激烈争论。正是在这种背景下，基督教才表现出似乎既拥护同时又排斥在这一时期的艺术作品所显现的古典主义、非古典主义、自然主义和超自然主义综合的艺术风格。这两种看似互相排斥的艺术理念，通常表现在重复古典主义艺术流传作品和复兴作品之间的不断互相影响。这一趋势贯穿了整个拜占庭的盛世时代和此后的西方中世纪艺术。

约翰·理查德

基督教王国

具有纪念性意义的雕塑，无论是个人雕像还是浮雕，都是古典时期的主要艺术形式之一。但是基督教时期对艺术的要求却相对不同，很多典型的基督教时期的雕塑作品都只是小规模浮雕雕刻。这些作品因为不同的雕刻技巧而各有千秋：从纯正的纪念性雕塑，到几乎具有绘画效果的雕塑。这一时期的艺术作品大都介于以上两种风格之间。和君士坦丁凯旋门浮雕相比，基督教时期的纪念性雕塑规模显著缩小。4世纪创作的君士坦丁浮雕摒弃了古典主义的匀称均衡，转而采取图解的结构来展现雕刻的人物，为的是突出塑像的政治意义。装饰着朱尼厄斯·巴萨斯石棺上的雕像也是如此，只是石棺上的塑像采用深雕法，而且自然写实，并保留了早期雕像的古典式服饰。

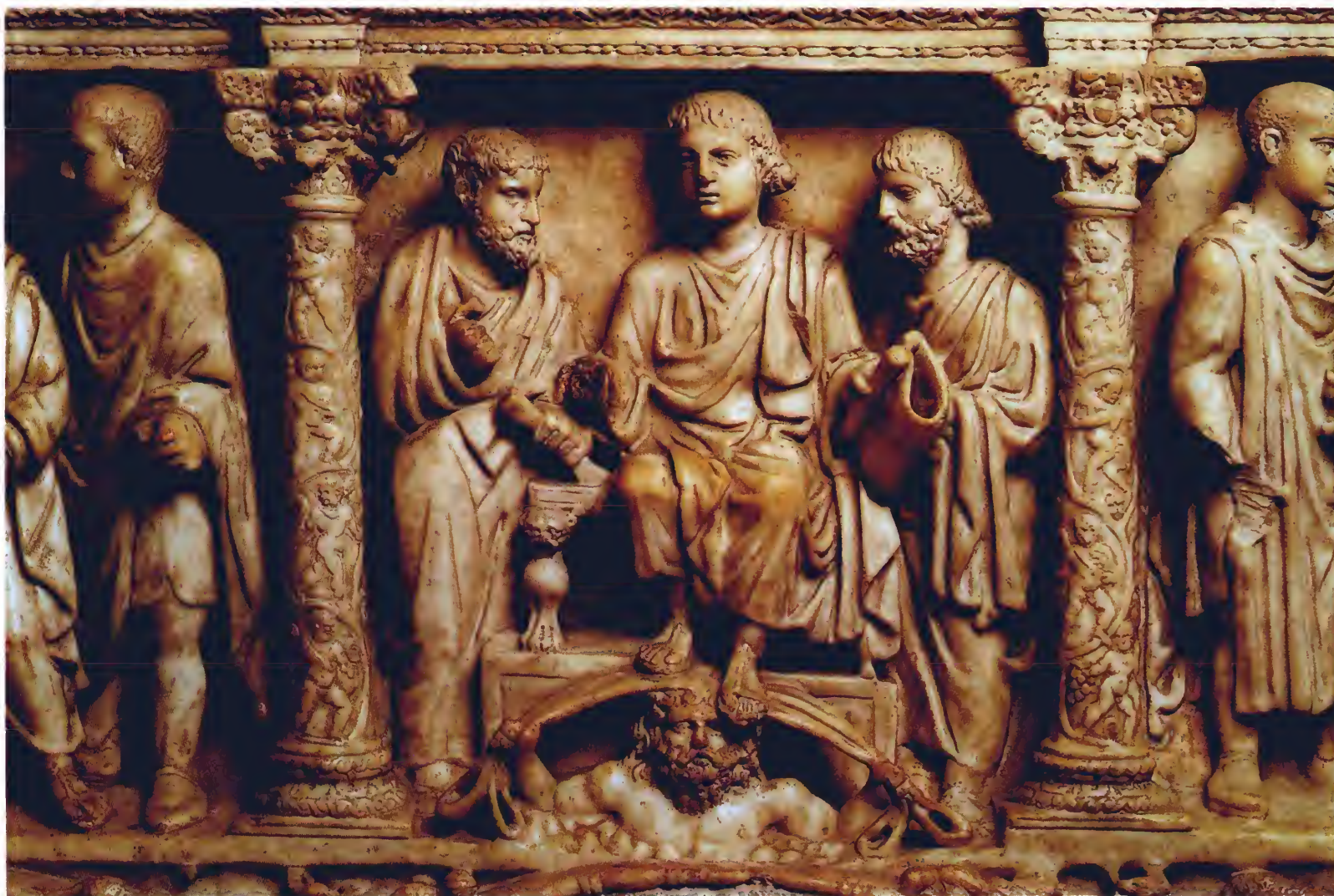


图88：左上图，君士坦丁凯旋门浮雕细节，315年，罗马。

图89：左下图，《法律让渡》，朱尼厄斯·巴萨斯石棺，约359年。大理石雕，整个石棺体积为2.43米×1.41米（合7英尺11又5/8英寸×4英尺7又1/2英寸），罗马，梵蒂冈地窟。

图90：右图，《三个玛丽亚在基督坟前和基督升天像》，约400年，象牙浮雕饰板，18.7厘米×11.6厘米（合7又3/8英寸×4又1/2英寸），慕尼黑，巴伐利亚国家博物馆。

4世纪晚期，雕塑风格的差异明显增加。慕尼黑的耶稣升天象牙饰板（图90）是幸存下来的倾向于古典风格的典型作品，其精美的雕刻也是同期许多象牙雕塑的共有特性。采用名贵的象牙为材质的饰板，只限用于为执政官和王室创作的雕刻，而且大部分的象牙饰板被制作成双连雕刻。执政官用这种象牙双连饰板来记载其在职年限，或者是用作官方礼物。慕尼黑的象牙饰板也显示了自然写实的艺术风格和与基督教有关的图案并非天生就矛盾不协调。此外，《狄奥多西一世银盘》（图91）也具有纪念性功能。银盘是为了纪念388年的皇帝在位十年纪

录。银盘上的人像虽然具有古典风格，但是雕像的服饰、结构以及整个银盘的格调却采用了非古典主义风格。这个银盘雕刻刻画了皇帝的形象，展现出一种皇家艺术风格。这种艺术风格如今被称作拜占庭风格，是对雕塑的实用功能以及雕塑隐含主题的重新诠释的必然结果，而并不是一种失败的创作。艺术，正如艺术本身所服务的社会一样，必然是不断变化的，而非走向毁灭。

图91：《狄奥多西一世银盘》，388年，银质，直径为74厘米（29又1/8英寸），马德里，历史研究院。



罗马和拉文纳的马赛克艺术

马赛克是早期基督教艺术以及拜占庭艺术创作中最广泛采用的装饰材质之一。而且，早期的罗马艺术创作也曾经大量运用这种艺术媒介，马赛克在当时通常只用来铺地板。直到4世纪，马赛克才被普遍用来装饰室内。马赛克镶嵌小块通常都是用彩色玻璃制成的，但是有时候工匠们也用石头、金属，甚至是以制作“查士丁尼的红玉髓别针”的次等宝石为材质。用马赛克装饰的墙面给人一种幽明和空灵的质感。早期基督教时期的马赛克艺术作品，比如《梵蒂冈的基督——太阳神》（图87），采用粗线条轮廓和均匀铺贴的马赛克镶嵌小块来展示图像。不久，后期工坊日渐精湛的技艺，使人有机会一睹加

拉·普拉西迪亚陵墓中的《善良的牧羊人》装饰画中所展现的世外桃源，并领略《查士丁尼赐给圣·维塔尔新教堂礼物》马赛克镶嵌图（图94）中自然和先验主义参半的风格。这些马赛克隔着时空直视着我们，仿佛在刹那间将人带入永恒。圣·维塔尔新教堂里的马赛克镶嵌小块经过仔细地布置，形成一种微妙的光影，并巧妙地表现出镶嵌画上的人物身份。与圣·阿波里奈尔教堂的《最后的晚餐》（描述圣徒斜倚着吃饭）的半抽象风格相比，罗马的马赛克风格具有用材广泛多样的特点，而且强调创造者灵活地运用崇尚自然的罗马古典主义风格。

约翰·理查德



图92：左上图，《善良的牧羊人》，约425年，加拉·普拉西迪亚陵墓入口处的半圆壁马赛克，拉文纳，加拉·普拉西迪亚陵墓。

图93：右上图，《最后的晚餐》，约490年，位于圣·阿波里奈尔教堂中殿上墙的马赛克镶嵌画。现位于拉文纳圣·阿波里奈尔教堂。

图94：左下图，《查士丁尼及众随从》，约547年-548年，圣·维塔尔教堂半圆形后殿左翼墙上半部装饰的马赛克。现位于拉文纳圣·维塔尔教堂。





图95: 圣·维塔尔教堂圣殿内部（520年~548年），马赛克镶嵌（约547年~548年），拉文纳的圣·维塔尔教堂。

泥金彩绘手抄本

中世纪的手抄本都是纯手工制作的，而其中的泥金彩绘便是书中的艺术。一般而言，手抄本中的古本手卷都采用莎草纸卷轴的形式。假如只从使用角度来说，任何一位接触过这种长文古本手卷的人都不难理解这种手卷（将页面粘合连接的手抄本）的好处。最早的古代手抄本在1世纪左右出现，并且很快就被基督教徒接纳并采用。但是一直到4世纪左右，手抄本才被人们广泛接纳应用。其中，《梵蒂冈的弗吉尔》手抄本和《圣·奥古斯丁新约福音书》便是这一举世闻名的手抄本传统中幸存下来的珍本。

在中世纪，也有写在羊皮纸上的书籍。羊皮纸有时候也被称为上等羔皮纸，严格意义上指用羊羔皮制成的纸张。羊皮纸其实可以用任何动物的皮制作。因此羊皮纸远比莎草纸更普遍。无论需要制作多少本手抄本，制造羊皮纸书的人必须有羊皮纸的供应源。他们或者直接从牲畜饲养场进货，或者通过代理商从饲养场进货。单张羊皮纸对折成以刀计算的单位或者对折成叠：一刀纸是一张四折羊皮纸，共八页，也是当时普遍应用的纸张计量单位。羊皮纸被缝合在一起，同时还缝上皮质芯线或者皮条。这些皮质芯线或者皮条可以系在木板上，形成手抄本的牢固骨架，也是一种带有防护性的装订方法。正因为这种防护，才使得众多的泥金彩绘手抄本得以完好保存并流传至今。通常容易丢失的是以金属或者象牙制成的珍贵的手抄本封面。这些用金属或象牙作封面的手抄本大部分都用来陈列在礼拜仪式上——比如，本书中的图113和图120就展示了幸存下来的这种手抄本。

如果用来绘制图画，那么羊皮纸制成的手抄本远胜于莎草纸手卷：这是因为羊皮纸纸质坚实，而且画在羊皮纸上的插画也不会因为被卷来卷去而破损。制作插画的人在线描（其他方法和手抄本一样）的时候往往使用羽毛笔或者用竹子芦苇削成的笔，然后用石墨或者金属磨制的墨水作画。采用毛笔或者笔刷创作绘画的时候所用的色彩主要由价钱以及画家是否能找到合适的颜色来决定。相同的颜色或者相近的颜色一般有多种颜料来源：我们今天看到的手抄本中大部分的蓝色并非是用昂贵的、主要从阿富汗进口的青金石制成的天青色，而是用蓝铜矿制成的石青色。这种富含铜的蓝铜矿可以在欧洲很多国家找到。手抄本的颜料由很多辅料调和而成，最常见的是用蛋白和

蛋黄调和。黄金有时候被制成金箔贴在石膏底子上，有时候也被磨成粉末用来描金作画。许多精装的手抄本都使用了黄金作装饰。白银也具有同样的用途，但是弊端在于白银会因为氧化而发黑。历史上曾经有少量描述泥金彩绘手抄本制作材质和过程的文献流传下来。但是在工坊里，泥金彩绘手抄本的工艺技巧似乎多是以样本的形式流传下来。

拜占庭的精装手抄本

拜占庭的精装手抄本历史分为三个时期。在早期（如今经常被称为后古代时期），我们现在所熟知的装订书代替了手卷。但在这些书，尤其是在和宗教有关的书籍中装饰插画，则一直到5世纪早期才得以发扬。在以后的几个时代中，默默无闻的工匠们尝试了几乎所有的办法，为的是了解如何、为什么以及在书本的哪里增添这些插图（图96）。这一时期的手抄本插图通常以少量且不完整的残存作品为代表。第二时期是所谓的反圣像争辩时期（726年~843年）。在这段时期，尽管在任何宗教书籍中增添插图都会受到严厉的质疑，但是渐渐地，插画还是得到了认可。可惜，这段时期没有留下任何精装手抄本的样本，而在反圣像运动之前的动荡岁月里，以及在反圣像运动失败之后的时代也没有留下任何作品。第三时期跨越9世纪到15世纪的数百年岁月。在这段时期，第四次十字军东征声东击西，攻陷了君士坦丁堡（1204年~1261年），并就此留下一段政治空白，却并没有导致艺术史的断层。这段时期通常被称为拜占庭“中期”和拜占庭“晚期”。此时的精装手抄本数量骤增，而大部分手抄本都创作于950年至1200年之间（图97~图99、图103、图104）。

拜占庭文化的特点（尤其是反偶像时期之后）是忠于传统，避免或者掩饰创新，从而试图同早期的历史，甚至是罗马教皇时期都保持一种虚构的连续性（图97）。因此，拜占庭艺术看起来似乎历经数世纪而仍然一成不变。但是在拜占庭的黄金时代结束之后，制作和使用精装手抄本的环境也都随之改变。新式的绘画主题常常随着新的手抄本内容而涌现，但是这些新主题往往旧瓶装新酒，工匠们通常巧妙地利用众人熟悉的表达方式“掩饰”这些新主题。这种新旧之间错综复杂的关联此后在所谓的一系列“文艺复兴”的现代研究中也屡见不

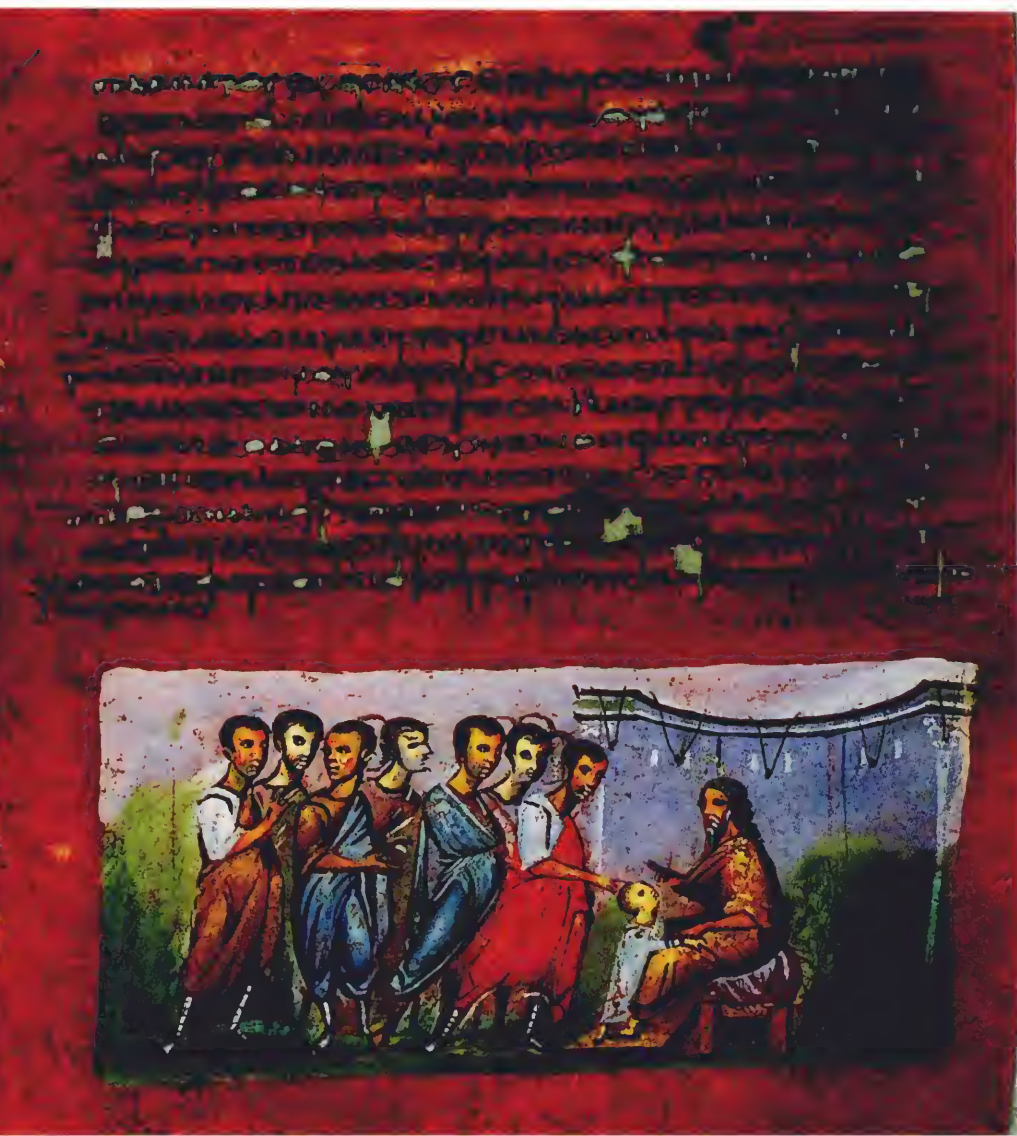
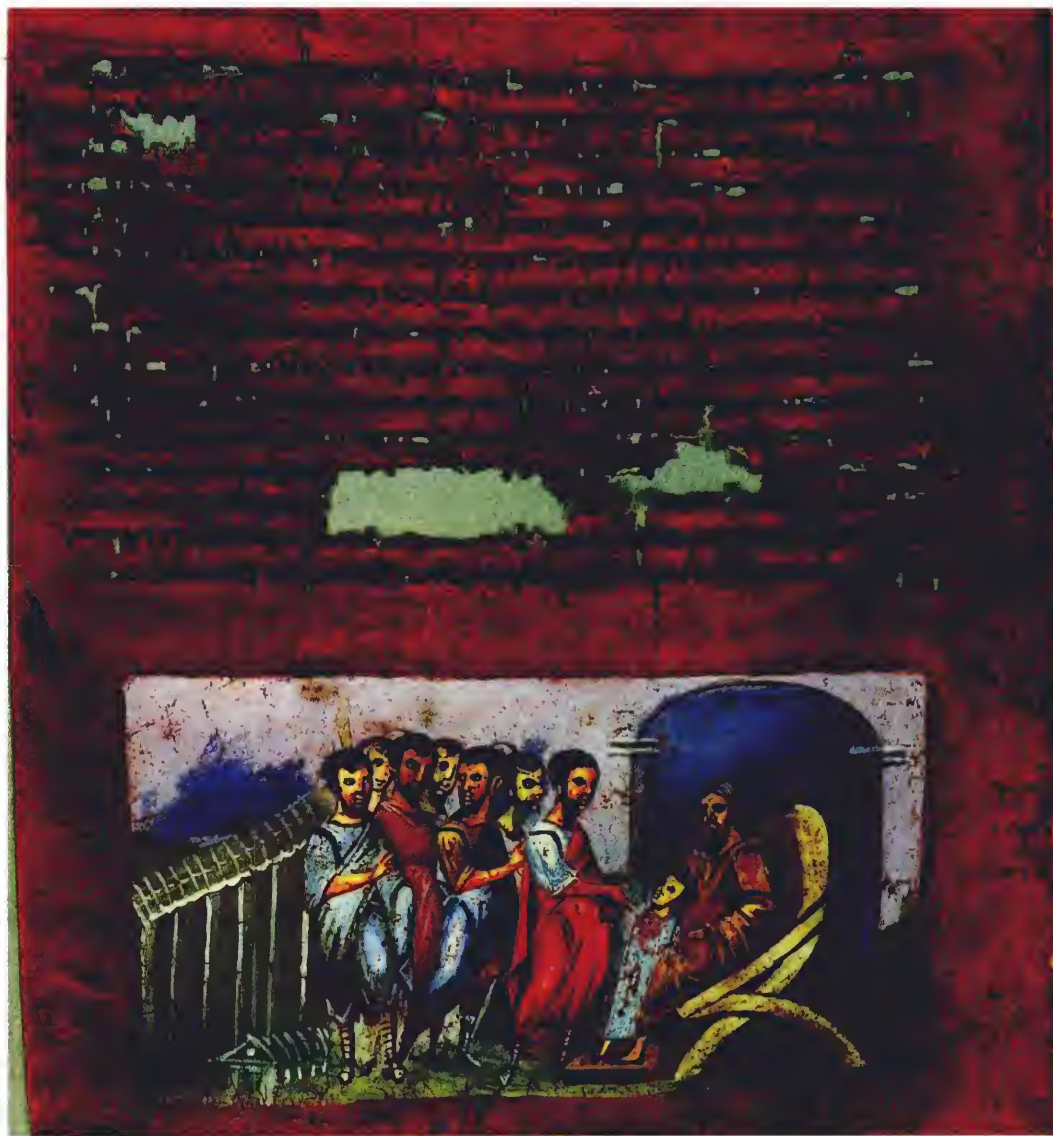


图96：《在雅各布面前的约瑟夫的兄弟们和本杰明》，6世纪，维也纳，奥地利国家图书馆，MS THEOL.GR.31，《维也纳的起源》，对折手抄本 20V-21R。

鲜（比如图97中的马其顿时期和图100中代表的10世纪、13世纪~14世纪的palaiologan时期，都以当时的统治者的名字命名。在6世纪时甚至有“查士丁尼”文艺复兴时期）。拜占庭艺术往往根据其传承古希腊罗马时期绘画的程度而受到毁赞。事实上这种评价方式更多地显露了现代艺术史的偏见，而并非是拜占庭艺术的观点和创作方式。看似矛盾的宗教信条为拜占庭的泥金彩绘提供了知识基础：它必须表现出人神共存及历史和永恒共存的主题。

拜占庭人似乎格外喜欢用珍贵的材质以及在闪闪发光的或者具有反射功能的表面上创作艺术。这一点在精装手抄本中尤其显著：工匠们用高度抛光的精制犊皮纸表面作反衬，并用大量的金箔作底子绘画，用大块的镶嵌装饰作对比。以这种方法创作出来的作品所带来的技术缺憾，是由于颜料的片状脱落而造成插画失去色彩。因此很多拜占庭的手抄本都难免此难。甚至，由于插画的着色部分剥落丢失，后人只能从最简单、最概略的底稿中领略插画的特色。另一个更强烈的对比是，欧洲其他地方同时代的手抄本制作工艺工序中都包括了高度详尽的草图，而拜占庭手抄本制作工艺中则几乎完全没有这样的草图。拜占庭的袖珍画画师一定是直接采用颜料绘画：他们的绘画基本上是一种油画艺术。

无论是个人创作还是集体合作，精制手抄本的制作鲜少有人知道或者留有历史记载。很多不同的制作场景可以通过仔细地研究这些手抄本而得以重现。有些书是由修道院的工匠（或者女工）制作以供“修道院内部使用”（图98）。另一些书是由民间工匠（或者妇女）在城市中开设的店铺制作的——这

些人通常受富有的艺术收藏爱好者（男人，图99；或者女人，图100）委托制作，并收取佣金。许多创作带花纹的图案和装饰的艺术家也同时是手抄本的抄写员。有时候几个人分工创作。君士坦丁堡似乎一直都是精装手抄本制作和消费的主要中心（但是却并非唯一的中心）。

在教堂和修道院里，精制手抄本并非一般的必需品，因此需要小心保管，而且只有在特殊场合才会拿出来使用。日常的手抄本常常被用到不能再用，然后才会更换新的。私人拥有的手抄本状况相对不明，但是这些私人拥有的手抄本最后往往会按照主人的意愿而被捐献给宗教机构。在9世纪左右，手抄本的抄写方法由大写字母撰写改成用小写字母撰写，这使得拜占庭人可以轻易地藉此分辨出哪些手抄本是珍稀的古本手卷。但是，有时候人们也会用大写字母抄写礼拜仪式时所用的福音书的经文的重要部分。这些福音书经文和十字架一样，被看作是耶稣基督的象征，因此这些福音书的封面往往价值不菲：在梵蒂冈早期（似乎如此），这些福音书的封面是用象牙雕版制作的，在中期和晚期则采用金属制作，而且往往饰有珐琅。就用料而言，这些手抄本的封面比手抄本更值钱，因此封面很少能随着手抄本保留下来。

由于手抄本是用难懂的希腊文撰写的，因而即使在西欧也鲜少有人知道拜占庭的精装手抄本。直到15世纪中期，有人开始对手抄本进行系统收集，手抄本才为世人所知。

约翰·洛登

中世纪时期的西方世界

后对手抄本插画的制作过程和形成环境几乎一无所知。到1200年，修道士们为了满足修道的需求，在修道院里创作了大量的泥金彩绘手抄本。随着罗马帝国城市文化的崩溃，只有修道院才拥有制作泥金彩绘手抄本的材料和知识技巧。中世纪的艺术家们在创作手抄本以及艺术作品的时候，都没有署名。虽然，许多创作者都是修道士，但是也有迹象显示出专业的泥金插画艺术家参与创作了这些和修道院有关的手抄本。由于职业泥金插画师会根据需求辗转于各个修道院之中，因此各个修道院创作的不同泥金彩绘手抄本的特别风格也很难被区分和确定。

很可能因为带插图的手抄本的不同组成部分，以及不同书页的不同创作过程，有效地促进了手抄本制作的劳作分工。大量流传下来的未完成的泥金彩绘插画都有助于我们分析手抄本创作过程。令人惊奇的是，即使在最精美的手抄本中也有未完成的插画。在创作插画的过程中，用铅尖笔（中世纪时期石墨铅笔尚未普及）绘制构思草图的人和绘制插画的纤画家很可能不是同一个人；而粘贴金箔和绘制花边也可能是由不同的人分工制作的；同样，绘制象征性的插画和装饰词首字母也可能出自不同人的手笔。由于手抄本创作是为了创作出风格连贯的作品，而并非突出艺术家的个性，这就使得后人难以分辨手抄本中的个人创作风格。手抄本创作中最基本的合作是抄写员和插画师之间的合作。虽然我们并不能肯定抄写员和插画师是否通常是同一个人，但是插画和撰文结合得越是紧密，那么两者出自同一个人之手的可能性越大：根据可信的说法，《林迪斯法恩福音书》的经文和插画都出自埃德佛瑞斯的手笔（图118）。值得指出的是，假如抄写经文和作画的并非同一个人，那么在插画师作画之前，就需要事先做好插画和文字之间的关键安排。在手抄本的每一章开头或者书的重要章节开头常会有大写的词首字母或者微型插画。而无论泥金彩绘装饰中是包括词首字母（带饰纹的或者带图案的）装饰，还是会有镶嵌在字里行间的微型插画，抄写员都会预先留出绘制插画的空间。有时候，我们在书页的空白页边上仍然可以看到事先留给插画师的细则。这些细则包括插画构图的主题，词首字母的形式，以及色彩的选用。当然很难判定这些细则究竟是传达给插画师和其他人的愿望，还是插画师自己的备忘录，抑或是高级插画师留给助手的指示。

除去这些插画细则，插画艺术家如何决定绘画什么作品呢？我们有时候会在页边的空白处看到一些草图。只是由于草图带有绘画细则，因此我们很难肯定这些草图在插画设计过程中起到何种作用。毋庸置疑，有时候手抄本的红色标题或者章节题目也可以用作泥金彩绘插画的指南。另外一些时候，插画师可能在匆匆阅读经文章节的前几行后得出灵感。这种时候插画师选择的插画，很可能并不是展现书中描绘的最重要的事

件。另外，未必所有参与手抄本插画创作的艺术家都具有较高的文学水准，因为手抄本里对书中文章和之前插画布局的错误理解比比皆是。迄今为止，手抄本创作的关键是艺术家们对整体布局的复制。中世纪时期手抄本的文本部分往往并非原创，而是或多或少还算精确地抄袭了已有文本。因此，手抄本文本附带的插画也往往和文本一起被复制。有时候，即使手抄本的原版已经失传，我们还是可以从复制的手抄本中看出抄袭的痕迹。《乌得勒支圣经诗篇》（图106）便对已有版本进行了复制，然后在1000年左右流传到了英格兰的坎特伯雷。在此后的两个世纪内，有三本《乌得勒支圣经诗篇》的手抄本仿制品流传下来。虽然都是抄袭《乌得勒支圣经诗篇》，但是令我们惊叹的是这些仿制手抄本如何对原版进行不同的改头换面。认识这一点至关重要——因为艺术史学家在搜寻失传的样本及其传播的线索时，很可能没有解释他们认为中世纪艺术根本就没有任何发展的原因。而实际上，中世纪艺术确实有过发展而且是在不断地发展。在传统文化中，即使是对原版最微小的改动也具有重要的意义。通常的复制版虽然抄袭了原版的构思，但是在创作风格上却有所改变。这难免引起了另一种假设，即手抄本创作存在两种不同的样版，其一是构图样版，其二则是包括常备绘像和装饰图案的样版。假如两种样版结合，则前者可以通过后者被实现。不管怎样，历史上几乎没有这种样版书或者图纸流传下来。当然，我们也不能就此推断中世纪的泥金彩绘插画师不愿意或者无法创造新的版式布局。某些创作，比如圣人的传记等，多在文本部分已经完成数世纪之后，才在特定的时期增添了插画装饰。这种情况多是因为保管圣徒遗物的修道院希望通过对手抄本进行装饰，来促进人们对圣徒的膜拜。在那个时候，就如同基督教圣徒和他们的传记作者会从基督的生平以及福音书的记载中汲取灵感一样，艺术家在绘制这些圣徒生平的时候，也会从带泥金彩绘插画的福音书中寻找设计源泉。

和所有基于文字的宗教一样，基督教相当重视经文副本的制作。福音书中最高贵，最正式的手稿以及最精美的装饰画创作于中世纪早期。带泥金彩绘插画的手抄本被宗教创始人和传教士从罗马带到坎特伯雷（图107），又辗转从诺森比亚回到欧洲大陆。对他们而言，这些记录着上帝之语的插画手抄本是福音教化的工具之一。来自爱尔兰半岛和英国北部海岛特有的《福音书手抄本》是迄今最华丽精美的手抄本之一。即便如此，有些人仍然将中世纪看作是有利于古典艺术或者文艺复兴的时期，因此用“自然写实主义”来诠释中世纪艺术，并因而认为甚至连《凯尔经》也是艺术的倒退。但是，艺术必然随着人类社会而发展变化，否则就着实令人奇怪了。在《凯尔经》中画有基督被俘的形象，从这个画像的姿态可以看出画像是具有古典风格的早期基督教祈祷像，意味着祈祷和代人祷告。值得指出的是，此画中的基督和其身上的服饰并非是单一地照搬古典主义风格，而是表现了一种更具冲击力的新美感。画像上

的基督有一种夺人心神的魄力，令人无法分散注意力。而画像上所有的一切都是为了烘托一个中心主题。由于这种艺术的创造者本身所处的社会组织主要是为了帮助修行的人远离尘嚣，从而专注于更高层次的精神修炼，艺术的中心主题必然不会落入“模仿自然”之类的俗套。也许正因为如此，描绘超凡脱俗的画像或者事件才具有如此的震撼力和说服力。

但是对于孜孜不倦地探索精神世界真理的修行者而言，难道和宗教有关的绘画本身不是他们分散精力的表现吗？在希腊东部，对艺术本质和职责的质疑曾经引发了反圣像主义的危机。但是中世纪的西方却从不曾质疑过艺术的本质和职责，因此也不必发展出一套复杂的关于绘画艺术的神学。罗马教皇格雷戈里早时曾经解释画像的合理性：插画是给文盲看的书，能对那些不能读书写字的人进行宗教教育。格雷戈里的解释此后得到西方世界的一致公认。但是，这一理由并非在任何时候都说得通。因为大部分人在欣赏图画的同时，也喜欢阅读和图画相关的文字——此外，以大开本的图书为例，即使有一人大声朗读，其他人也可能和读者一起阅读这本书。当然对泥金彩绘插画手抄本，偶尔也有人持有异议——其中最著名的莫过于12世纪的S.伯纳德。他在苦修禁欲的西多会修士组织中具有相当举足轻重的地位。而西多会组织在当时似乎也确实没有为了装饰手抄本而耗资。但是就整体而言，无论他们的苦行修炼是什么，中世纪时期的修道士似乎并不吝于将可观的资财用于创作手抄本、建造教堂以及制造任何与礼拜仪式有关的物什。实际上，除去圣经和福音书之外，摆放在礼拜仪式上的手抄本是修道院里不可或缺的必需品（图110、图118、图120）。在修道院里，圣经《旧约》中的赞美诗是宗教布道服务中最重要的部分，《圣诗集》则是最多运用系列图画描绘耶稣基督一生的书籍。耶稣的生平通常用全套的图画来描绘，是与经文有别的序言。但是修道院的图书馆藏书丰富且更兼有其他形式经文：其中不仅包括早期基督教创始人比如奥古斯汀和杰罗姆的著作（这些著作对于后期经文的翻译非常关键），甚至也有非基督教徒的经典作品。古代古典时期的拉丁原版著作几乎没有流传下来，幸存下来的著作正是基于这些基督教修道士的手抄本。至于修道士推崇这些拉丁著作则是由于拉丁著作中的典雅文风。甚至是罗马喜剧家特伦斯的作品，后人偶尔也可以找到完整准确的图画套本。

由于修道院和俗尘世界也有关系往来，有时候修道院也会为地位尊贵的普通信徒创作插画手抄本。虽然查理曼大帝在亚琛出资创办了一座宫廷绘画学校，但是《奥托三世福音书》（图113）很可能是由位于康士坦茨湖的赖兴诺小岛修道院创作的。到12世纪末期的时候，修道院已经不再是唯一具有创作和装饰手抄本的上乘技艺的地方。欧洲的日益繁华和城市发展不但促进了罗马风格的盛行，而且也形成了新兴的社会团体。而这些社团已经有足够的资本创作团体所需的书籍。从前辗转

于各个修道院之间的手工匠此后在城镇定居下来，并可以从那些在新兴的大学中任教或者学习的人那里获取生意。此外，随着城市人口的日益增长，为城市居民布道而创立的行乞修道会比如佛朗西斯科（灰袍修道士）教会和多明我会也成为这些手工匠的主顾。在12世纪，《圣经》一直都是大开本的多卷册。而到13世纪，出现了第一本便于携带且单册的《圣经》，用极轻薄的羊皮纸制成。虽然后人最多也只是知道其他创作者的名字，但是有证据表明，职业泥金彩绘插画师比如牛津的威廉·德·布瑞尔和其他买卖手抄本的人集中居住在城市的特定地方，以生产手抄本为生。彼时的手抄本买卖仍然是预定式的。同时，贵族们也出资捐助题材更广泛的手抄本创作，这些手抄本中有些是以当地文字而非拉丁文字撰写而成的（图114）。在14世纪以及15世纪，有些皇族或者贵族收藏家为了增大图书馆的藏书，出资创作了大量的书籍。这些书籍涉及文学、历史、科学以及有关《圣经》和祈祷经文的各个领域。如今我们所谓的哥特式风格标志性特征，主要包括了线型的美感和典雅的精细，并愈来愈注重写实细节。这种风格很可能是创作手抄本的工匠们为了获利而迎合当时贵族们的时尚口味形成的。许多在这种新环境下创作出来的手抄本比如《博洛尼亚大学的法典》和来自巴黎的《亚瑟王传奇》，都遵循常见的模式；而这种大批量的手抄本创作更有别于任何以前的手抄本创作。即使力求朴素，在这类手抄本加入少量装饰也能起到画龙点睛的作用，有助于文字的表达和组织，或者可以使得手抄本显得更生动有趣。例如，在《荒屋》中记载的一份法律文件，便是有效地借助了装饰性文字或者插画的生动性。这份文件用密密麻麻的法律文件字母体写在羊皮纸上，但是偶尔会穿插个别较大的字母打破整份文件的单调，使得旅行中的读者不至于太沉闷。

在中世纪后期创作了数以千计的《日课书》，而其中留存到今天的样本表明更多的社会阶级开始读书写字并且拥有手抄本。假如一个中产阶级家庭拥有一本书，那么这本书很可能是祈祷书，而并非经文的简短文字。虽然手抄本中的泥金彩绘插画是组成手抄本的一部分，但是这些插画的品质可以是最精美的艺术（图116、图117），也可以是最丑陋的作品。同时，富有的艺术爱好者也喜欢收集流传下来的古典风格的手抄本。这些手抄本被认为很可能是在意大利文艺复兴时期创作的经文。来自法兰克福的彼得·乌格海姆曾经自豪地夸耀自己拥有亚里士多德的手稿插画扉页。也很可能因为他的支持，才使得这份充满古典风格图案的插画扉页（图122）得以出版发表。

更因此，才有“彼得·乌格海姆使得亚里士多德闻名于世”的说法。

马丁·坎普

圣经中的插图

拜占庭时期创作的大多数精装手抄本内容都和宗教有关。在这些手抄本中,《圣经》占有特殊的位置。但是,一卷或者多卷册的《圣经》手抄本却鲜少有人创作。相反,只有一本或者几本和《圣经》有关的书籍被选择特殊对待。精装手抄本中最常见的是四部《福音书》(有几百本流传下来),其次是《圣诗集》。《圣诗集》中包括:赞美诗、颂歌(又称雅歌)以及其他圣歌和祈祷歌。《圣经·旧约》中的《先知篇》甚至《创世

纪》都有单卷册创作的手抄本。但是书中的插画却远远超乎我们的想象。

创作于6世纪的《维也纳创世纪》(图96),是一本图文并茂的手抄本。手抄本中的每一页都是图画和文本各占半页,用银色的墨水在染成紫色的羊皮纸上写就。多卷册的《巴黎圣诗集》创作于10世纪中期(图97),书中包含大量的注释。书中的插画是以散页形式插入手抄本中作为每章的扉页。其中的插图《大卫和梅洛迪》据说是重现了希腊化时期描绘太阳神阿波罗之子俄耳甫斯的构图。

《都灵先知篇》创作于10世纪后期(图99),其中以徽章画的形式绘制了十二位先知的画像(从何西阿到玛拉基)并以此页作为扉页之一。

《西奥多圣诗集》可以追溯到1066年,内有插画并且在页边的空白处附有注解。此书是由一位高级牧师在君士坦丁堡的斯图迪奥修道院中为修道院院长创作的。这位名叫西奥多的牧师很可能既是抄写师也是插画艺术家。

《帕里奥洛吉那福音书》(图100)创作于13世纪后叶,是为当时统治王朝中的一位女性创作的。这位女性很可能是皇帝迈克八世(1261年~1282年在位)的遗孀西奥多拉。因为她的姓名花押字出现在《经文索引表》(即《福音书》中平行段落的字母索引)中。此书借鉴了约1100年的装饰风格以及约975年的图形风格。

在所有这些精装书中,对古今的读者或者观者而言,最关键的是对开本的设计系列在视觉上给人的影响。不幸的是,这



图97:《大卫和梅洛迪》, 10世纪中期, 巴黎国立图书馆, MS gr.139, 《巴黎圣诗集》, 对开本IV。

图98:《赞美诗》第76首页末和《赞美诗》第77首开篇, 1066年, 伦敦, 英国图书馆, MS 增页。共19352页。《西奥多圣诗集》, 对开本, 第99~100页。





图99：《十二位先知小像》，10世纪后期，都灵国立图书馆，MS B.I.2，《都灵先知篇》，对开本，第11~12页。

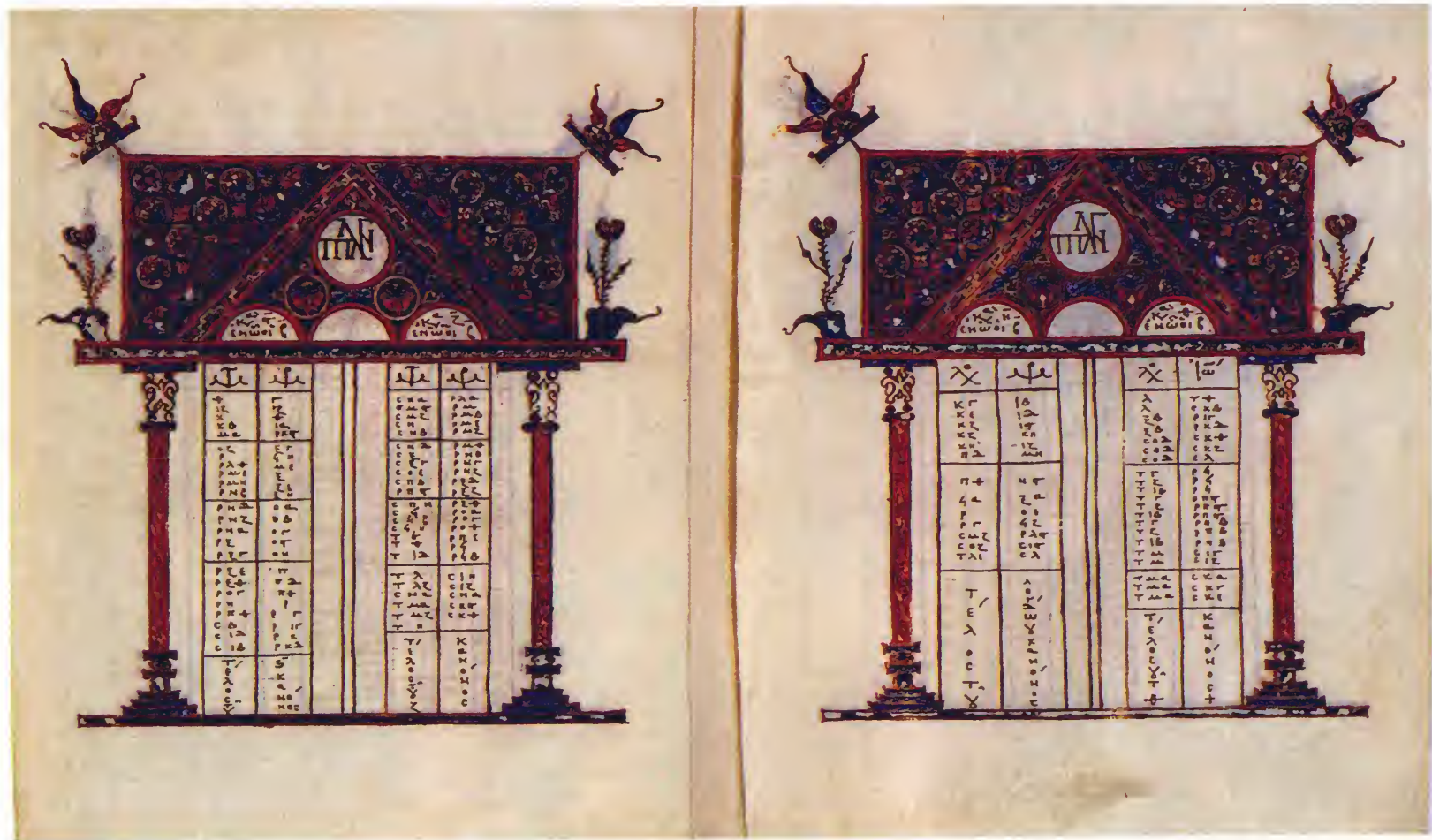


图100：带装饰插画的《经文索引表》，13世纪后期，罗马梵蒂冈教皇图书馆，MS gr.1158，《帕里奥洛吉那福音书》，对开本，第5~6页。

种对开本设计大多在重新创作的过程中流失。创作者或者会特别注重前后两页的连续或对称性（图96、图99、图100），但是有时候也会应用分隔或者对比来强调某种特殊意义（图98）。

这些特殊效果必须经过小心谨慎的计划并且经过日常的积累才能达到——这种双连画似的手抄本经过多个专业工匠之

手，在不同的羊皮书页上绘画抄写，最后将所有的书页缝制粘合在一起，然后才形成这种历久不变的对开本形式。如其他要求高度手工技巧的作品一样，读者在欣赏手抄本的时候（尽管认为有时候“显而易见”或者“意料之中”），往往并没意识到造就这些作品的精湛技巧和构思。

皇家手抄本

拜占庭拥有复杂的社会阶层结构。而位于一神之下万人之上的皇帝(或者女皇)的地位很少受到质疑。精装手抄本对于明确皇帝的权力具有举足轻重的作用。我们如今所理解的皇家手抄本，是后人根据书中某些明确的与皇帝有关的地方确定的。但是这种方法不免给人带来疑问，这些手抄本到底是皇族对外的礼物、皇室家族内互赠的礼物，还是外人送给皇族的礼物仍然无从得知。

其中一本名为《巴黎的格雷戈里教皇》（图101）的手抄本，包含了4世纪纳西盎的罗马教皇格雷戈里的布道演说。此书的扉页上绘着皇帝巴兹尔一世和他家人的肖像。这本书可追溯到880年~883年，而手抄本中的整页插画扉页可能是由博学多才的佩德里亚特·菲特奥斯所创作的。

创作于约1000年的《巴兹尔二世的独白》（图103）是一本带泥金插画的日历形式的手抄本，每一页上都有十六行文字和一幅插图，并且还附带有每天的纪念物。从前言中看出，这本书与皇帝的关系似乎是与一幅肖像有关(已经无法查证)。



图101：《以西结的预言》，880年~883年，巴黎国家图书馆，MS gr.510，《巴黎的格雷戈里教皇》，对开本，第438页。

皇帝尼斯福鲁斯三世(1078年~1081年)在约翰·克利索斯图莫斯的布道书（图104）中的画像，是在天使长迈克的陪同下，皇帝正在接受(或者是皇帝赐给)圣徒书籍，与此页相对的书页上则是皇帝在聆听萨巴斯修道士讲道。

在如今被称为《巴黎 grec1242 》的一本手抄本（图102）中，约翰·坎塔库泽努斯六世（1354年退位）在他出资创作的神学著作的复制品中的同一幅画像上以两种形象出现：在图的左边是他作为皇帝的画像，而右边则是他退位之后作为修道士罗瑟夫的画像。

这些皇家手抄本以及所有精装手抄本很容易被人忽视的一个功能是，它们只供很少数量的人阅读。从这些画像所表现的寓意中看出，这些书是给上帝和圣徒们创作的。但是这些寓意却不能影响大众的观点。这些皇帝的画像此后被重新制作，而新画像对现代人的影响多少是值得怀疑的。

约翰·洛登



图102：《约翰·坎塔库泽努斯六世的作为皇帝的画像，以及作为修道士罗瑟夫的画像》，14世纪中期，巴黎国家图书馆，MS gr.1242，对开本，第123~124页。

[illegible][illegible]

* ΜΗΝΙ ΤΩ ΑΥΤΩ Ζ. Η ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩ ΤΑΓΙΟΤ ΚΑΙ ΕΝ ΛΟ
 ΖΟΥ. ΠΡΟΦΗΤΟ ΚΑΙ ΒΑΠΤΙΣΤΩ ΤΗΣ ΣΑΛΜΟΝΟΥ



60
 Ο
 υποσὸ ἡλίου ἀμνησὸ πρόδρομος καὶ μαρτυρὸς τοῦ
 χυ. μένος δ' ἐν τῷ σπέρματι αἰετὸς καὶ αὐτὸν τοῦ
 χυ εἰς τὴν ὀπρὶν ὅτι μετ' ὅσον ἀμνησὸν τοῦ μαρτυροῦ. ἔργον
 μη τοῖς γυναικῶν ἐκ ἐκείνων ταῖς μετ' ὅσον δ' ἐκ τῆς
 ἡλικίας αὐτοῦ, διότι οἱ μετ' ἄλλοι παρὰ τὴν αἰετὸν
 ἡλικίαν μετ' ἐκείνου χυ. οὐκ εἶδον δ' αὐτοῦ. αὐτοῦ
 δ' ἐκ τῶν ἀμνησῶν καὶ ἐκ τῶν αὐτοῦ. καὶ παρὰ τὴν αἰετὸν
 ἐκ τῶν αὐτοῦ. εἰς τὸν παρὰ τὸν ἰουδαίου. ἰδὲ οὐ
 μὲν οὖν τοῦ θυ. ὁ ἀρῶν τὴν ἀμνησὶν αὐτοῦ κόσμου. ὁ
 μέν γὰρ ἀμνησὸς ὁ ἀρῶν οὐ μὲν οὖν ἰουδαίου.
 ὁ λίγος μὲν οὐδ' ἡλικίαν ἀμνησὶν αὐτοῦ. οὐτοσδ' ἀρῶν
 ἐκ τῶν κόσμου οὐλοῦν τὴν ἀμνησὶν αὐτοῦ ἡλικίαν. διὰ
 τὴν αὐτὴν μὲν οὖν τὴν ἀμνησὶν αὐτοῦ ἡλικίαν καὶ τὴν αὐτοῦ
 θυ. ὅτι τὴν ἀμνησὶν αὐτοῦ ἡλικίαν καὶ τὴν αὐτοῦ
 Ζεῖ αὐτὴν αὐτοῦ. διότι οἱ αὐτοῦ αὐτοῦ ὁ ἀρῶν οὐ
 αὐτὴν αὐτοῦ ὁ ἀρῶν οὐ θυ. καὶ τὸν αὐτοῦ πρόδρομος.

۞ ҮҮҮСАНАКТОН ЕУКЛЕНСКНТІХІ ТІСНАОН СӨАХОН ТІСЕК МӨ
 КҮТІНҮҮХНТЕРОНТІКІХІЧІКІТІ СОСОК ТЫСВАУЕХІДІХСІН



еѡ менѣ мѡсѡу ааѡ ѡбѣнѣ
 оауѣ рѣсѣху сѡнѣ ѡмѡнѣ
 аѡ сѡнѣ мѡнѣ ѡсѡу ааѡ ѡбѣнѣ



图103: 上图, 《巴兹尔二世的独白》, 第299~300页, 约1000年, 罗马梵蒂冈教皇图书馆, MS gr.1613。

图104：下图，左页为《皇帝尼斯福鲁斯三世和圣·约翰·克利索斯图莫斯以及天使长迈克》，右页为《萨巴斯修士和皇帝》。11世纪后期，巴黎，国家图书馆，MS COISLIN 79，对开本，第2bsiv~2r页。

古典的手抄本和基督教的手抄本

希腊化时期流传下来最重要的泥金彩绘古典文学范本，是已经残缺的梵蒂冈的《弗吉尔》(图105)。基督教徒很快就沿袭了这种手抄本模式并以为己用。《圣·奥古斯丁福音书》历来是被视作罗马教皇格雷戈里为坎特伯雷的圣·奥古斯丁所提供的布道用书。福音书的创作者传教士卢克的画像则是根据古希腊罗马时期的诗人和哲学家画像风格而创作的。

作为一种新宗教，基督教从5世纪中期起便在新爱尔兰兴盛起来，并且发展了基督教特有的手抄本的文本和装饰传统。在《凯尔经》中基督被俘的场景(图108)，原有的古典风格和传统的绘画性笔触被更具韵律性的线描风格代替，与画中的基督

对视，会发现其具有一种令人倾倒的吸引力。加洛林王朝的文艺复兴时期混合着基督教和古典传统的文本，反映了查理曼大帝意图在欧洲大陆创建一个基督教罗马帝国的雄心。在《乌得勒支圣诗集》(图106)中，每篇圣诗都带有钢笔画。这些真实地反映了圣诗中所描述的景象。这种素描性的图画和手抄本的文本一样，是以后古代的手稿为模型创作的。

马丁·坎普

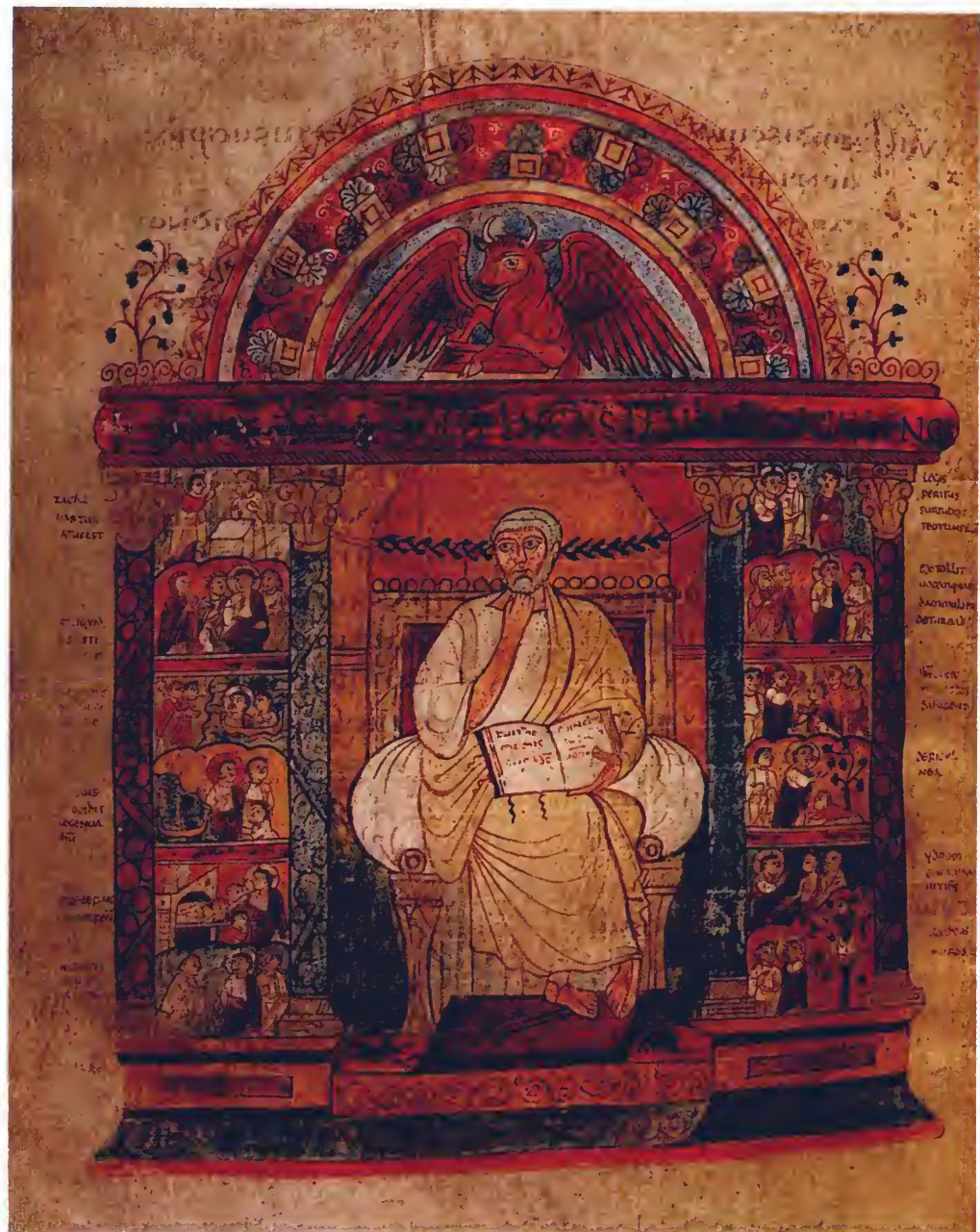


图105：左上图，罗马，梵蒂冈的《弗吉尔》，5世纪早期，梵蒂冈市，梵蒂冈教皇图书馆，Vat.Lat.3225，对开本，18v。

图106：下图，法国兰斯市，《乌得勒支圣诗集》，9世纪中早期，乌得勒支大学图书馆，MS 32，对开本，59v。

图107：右上图，罗马，《圣·奥古斯丁福音书》，6世纪后期，剑桥大学柯柏斯克里斯蒂学院（即圣体学院），MS 286，对开本，129v。

图108：对页图，艾欧娜《凯尔经》，8世纪或者9世纪早期，都柏林，三一大学，MS 58，对开本，114r。



修道院时代

截至1200年，修道院一直是欧洲泥金彩绘手抄本的主要生产创作场所。圣·本尼迪克特6世纪上半期在那不勒斯附近的蒙特·卡西诺修道院里，创建了他的修道院法规。而到约1070年的时候，蒙特·卡西诺修道院创作了配有插画的文集庆祝这位圣人的不凡一生（图111）。

在英国，温彻斯特的大主教圣·艾道活是盎格鲁·萨克森修道院改革运动的倡导者之一。基督墓前的圣女们同天使相会的场景便是特别为艾道活大主教所创作的《赐福书》（为主教祝福的书）的插画。书中栩栩如生的绘画以及周围繁多的叶形装饰边框是当时温彻斯特泥金插画手抄本的特点。

在西班牙，阿斯图里亚斯的修道士贝亚吐斯在776年左右创

作了《圣经·启示录》。《启示录》中浓重的经画传统与书中的注释相得益彰。这本后期创作的手抄本复本（图109）中鲜艳大胆的色彩运用以及双页构图是西班牙有别于欧洲其他地方绘画的独特传统风格。

相反，《朗伯斯圣经》（图112）中的古罗马风格使其第一次成为真正的欧洲中世纪艺术运动的一部分。《朗伯斯圣经》所绘的《耶西西之树》（耶稣家谱）连接了圣母玛丽亚以及耶稣的半身像。图中两边圆形装饰背景中的人像给复杂的神学教义平添了形象化的表达。



图109：《摩根·贝亚吐斯》，10世纪中期，纽约，皮尔庞特摩根图书馆，MS 644，对开本，152v-153r。



图110：左上图，《温彻斯特圣·艾道活（约970年~980年）的赐福书》，伦敦，英国图书馆，Add.MS 49598，对开本，51v。

图111：左下图，蒙特·卡西诺修道院，《圣·本尼迪克特的一生》（1071年？），梵蒂冈市，梵蒂冈教皇图书馆，Vat.Lat.1202，对开本，36r。

图112：上图，坎特伯雷的《朗伯斯圣经》，12世纪中期，伦敦，朗伯斯宫图书馆，MS 3，对开本，198r。

俗世的艺术赞助人

中世纪的统治者在手抄本中绘制自己的画像，为的是强调他们的权力和他们的高雅朝廷以及豪华生活都来自上帝的准许。在《德国皇帝奥托三世福音书》（图113）的画像中，奥托三世端坐在皇帝的宝座之上，接受以女性为象征的罗马以及罗马帝国的各个行省的朝拜。在13世纪，贵族阶级也出资并首次创作了大量的泥金彩绘手抄本。在《三位一体启示录》（图114）中，书中的经文采用当地文字而并非用拉丁语撰写；而插画中那位领导众人与野兽争斗的贵族妇女很可能就是出资人的画像。《马内斯手稿》（图115）中的泥金彩绘插画收录了贵族社会的爱情以及骑士诗歌文化。游吟诗人在爱人的注视下，全神贯注地参加马上比武大赛。《日课书》则给虔诚的非修道士基督徒提供每日不同时间祈祷的经文。《罗恩末日》（图116）开篇中描绘的死神的审判所展现了上帝对人类的裁判；威严的

上帝带着怜悯的慈悲俯视着衰弱消瘦的人体，一旁的圣·约翰则为了拯救人的灵魂与魔鬼战斗。读着这些虔诚的祷告文，这些修道院外的信徒们想象着他们正亲眼目睹这些神圣的场景并和圣人交谈。在《勃艮第的玛丽的〈日课书〉》（图117）中，画上的玛丽正在小礼拜堂读经文。除去窗台上的静物之外，礼拜堂的窗户敞开处描画着一座教堂，而教堂中的玛丽正双膝跪倒在圣母和圣子脚下。



图113：左上图及中图，赖谢尔斯诺，《德皇奥托三世福音书》，约998年~1001年，慕尼黑，巴伐利亚国家图书馆。

图114：左下图，英国，《三位一体启示录》，约1255年~1260年，剑桥，三一学院。

图115：右下图，苏黎世，《马内斯手稿》，14世纪早期，德国海德堡大学图书馆，Cod.Pal.germ.848，对开本，54r。

图116：右上图，法国，《罗恩末日》，15世纪20年代，巴黎，国家图书馆。

图117：对页图，《勃艮第的玛丽的〈日课书〉》，15世纪70年代末，维也纳，奥地利国家图书馆。



手抄本的字体和页面

在整个中世纪，艺术家们一直在研究手抄本的文本和插画装饰的关系，尤其是如何应用装饰性的词首大写字母。以《林迪斯芳福音书》（图118）为例，《圣·约翰福音》在开篇中预言上帝之子将变成肉身，使得《福音书》带有趋恶避邪的护佑意义。图119展示的是谢勒斯修道院的《圣礼书》（司仪神父用于做弥撒的书）的一页。谢勒斯修道院是修道士和修女同修的地方。占据插画主要部分的是一只十字架，十字架中心画着一只羔羊。画上由字母组成的鸟和鱼是典型的梅罗文加王朝的装饰风格，并且与《林迪斯芳福音书》上各种交织的回纹以及螺旋图纹形成对比。

在1世纪之后，手抄本艺术家为梅斯的德罗哥大主教创作了另一部《圣礼书》（图120），书中插画里描绘的场景以大写字

图118：林迪斯芳，《林迪斯芳福音书》，约698年，伦敦，英国图书馆，Cotton MS Nero D.IV，对开本，211r。



图119：谢勒斯修道院，《格拉修圣礼书》，8世纪中期，梵蒂冈市，梵蒂冈教皇图书馆，Vat.Reg.Lat.316，对开本，132r。

母D为边框，而字母上交织缠绕着茎叶形装饰。在《奥姆斯比圣诗集》（图121）中，《赞美诗109》中带有装饰图案的大写字母和环绕文字四周的边框相结合，但是书页边缘的蔓叶花边却和书中描绘神圣故事的插画冲突而不协调。

即使后来人们发明了印刷术，精装书仍然普遍采用手工装饰。在亚里士多德的一部著作的扉页（图122）上，描画着一座富丽堂皇的纪念碑：亚里士多德和阿维洛依（阿维洛依为亚里士多德的著作作了大量解读注释）位于最上端，而最下端则画着众多希腊森林之神萨堤和小爱神的裸体像——整个扉页被设计成一张带有文字的撕裂的羊皮纸，而透过羊皮纸被撕裂的地方则可以看到以上所描述的插画。

马丁·坎普



图120：左上图，梅斯，《德罗哥圣礼书》，约844年~855年，巴黎，国家图书馆，MS Lat.9482，对开本，58r。

图121：左下图，诺威奇，《奥姆斯比圣诗集》，13世纪末至约1325年，牛津，牛津大学图书馆，MS Douce 366，对开本，147r。

图122：右图，威尼斯，《亚里士多德》，1483年，纽约，皮尔庞特摩根图书馆，PML 21194，对开本，2r。

*泥金彩绘手抄本：泥金彩绘手抄本是手抄本的一种，其内容通常是关于宗教的，内文由精美的装饰来填充，例如经过装饰性处理的首字母和边框。泥金彩绘图形则经常取材自中世纪纹记或宗教徽章。

持续至约1200年的神圣艺术

中世纪基督教中所谓的“神圣艺术”一说源自《圣经·旧约》。在《旧约》的不同章节中，尤其是在描述修建基督教的圣龕以及所罗门神庙的时候，提到某些装饰物和装饰技巧是经过神的核准。例如，《圣经·旧约》中曾经如是描述比撒列是神特别挑选出来的一位工匠：比撒列身受“上帝之灵的指引，使他有智慧，又聪明，有知识，能做各样的工艺……能想出巧工，用金、银、铜制造各物。又能切刻镶嵌宝石，能雕刻木头，并令他无所不能……工于刺绣，善于编织，还能在蓝色、紫色和鲜红色的布料以及上等的亚麻中飞针走线。

（《出埃及记》35：31～35）。上帝下令制作的东西包括用金箔覆盖的木质法柜、祭坛上的器皿和黄金七灯烛台（图126、图130），牧师的弥撒祭服比如长袍、束腰外套和主教法冠，镶嵌有十二颗宝石的胸牌，每块宝石上都刻有十二支教会名字，还有悬垂于庭院间的帷幕。虽然令人费解，但是以上列出的物品和技能囊括了后来基督教堂圣礼装饰的大部分必需品，也包括了教堂大部分的财富。但是在这些物品中却没有我们以为应该会看到的象牙。然而，《圣经》曾经多次在不同的正面场景中提及象牙——比如，象牙是再好不过的进贡朝礼，所罗门国王的宝座便是用象牙雕就的（《圣经·旧约·历代记9》，参看图125）。

黄金和珠宝的价值在基督教中也有别样的意义。在《创世记》中，上帝创造了发源自伊甸园的四条河流。第一河为比逊河，流入哈腓拉。“那里有黄金，而且是上乘的黄金；那里还有琥珀（一种芬芳的像没药类的树脂）和缟玛瑙”（《创世记》第二章：10～12）。由此人们可以推断这些美丽而永存不败的物质是当年从地球上的伊甸乐园中流出的残存物品，而且还有证据表明这些物品只要产自东方，就会如以上所说经常在河流中被发现。这也多少解释了为什么世人会认为这些珠宝具有避邪护佑的功能。

因为同天堂乐园、拯救和护佑有关，这些珍宝被认为尤为适合用来制作祭坛上的装饰器皿，可以用来盛放圣餐面包、葡萄酒或者圣人的遗物（图127、图129）。但是也有《圣经》资料指出，这些珍宝的无上价值可以追溯到更遥远的年代，而且漫布在世界各处。我们还可以根据这些珍宝的色彩、持久性以

及反光性来确定它们的价值。换言之，上面的经文有助于理解为什么这些珍宝被广泛用于基督教教堂。

同理，也不难理解为什么《圣经》中一定要强调工匠必须要有精湛的技艺，才能成就这些珍宝的价值。工匠们铸造金属、抛光以及雕刻宝石所需要的知识和技艺确乎是上天赐予的魔力。因此，无论是在犹太基督教区之内还是之外，具有传统意义的名字，例如比撒列总是引人注目，而在德国文学中，铁匠韦兰这个名字如同民间英雄的代名词一样。也正因为如此，某些圣徒，比如安利（7世纪的诺雷主教）和邓斯坦（10世纪坎特伯雷大主教）都拥有制作以上珍宝的精湛技艺，而他们在绘画及雕刻方面的技能却很少被提及。

中世纪关于艺术创作的最重要的文集《关于各类艺术》是由一位自称是“西奥菲勒斯”的德国修道士创作的。西奥菲勒斯精于制作各种金属器皿，他在书中提及绘画艺术和彩绘玻璃的同时，更用双倍的笔墨来讨论金属物品的制作工艺。横贯了整个12世纪30年代，西奥菲勒斯的文集多次间接或者直接地引用了《圣经》中的先例。比如，他将自己的使命与《圣经》中装饰所罗门国王神殿的使命相比。他还声称哈腓拉的金子具有最上乘的品质，而工匠拥有的这些知识和技艺来自圣灵的赠予，但是这些知识和技艺却需要勤奋才能习得。

尽管所有的技艺和知识都可以归功于沿袭前人，但某些工匠的技艺，比如珐琅工艺，却是近期才有的。珐琅工艺术的兴起之初纯粹是为了装饰性，而且被用于珠宝以及作战甲冑等个人装饰。后来，珐琅工艺术逐步发展，开始用于宗教器物的彩绘装饰。珐琅工艺术中最珍贵的便是金质珐琅，即以纯金作为胎和分隔边缘，在每个分隔开的空隙内填入半透明的彩色珐琅釉。21世纪以后，由于价格便宜，铜胎镀金凹纹珐琅开始盛行，并因此生产了大量的珐琅制品。铜胎镀金凹纹珐琅是在黄铜上刻出凹格，然后将各种不透明的彩色玻璃填入格子内。等到所有嵌入格子的玻璃都在熔炉里被熔化后，才开始对表面进行打磨抛光，然后对黄铜镀金。起初，铜胎镀金凹纹珐琅只是沿袭金质景泰蓝的做法，但是到12世纪中期，铜胎镀金凹纹珐琅开始自成一格，更大规模地生产。

象牙起初也只是被广泛地应用于非宗教领域，比如，用

于镶嵌器具或者用作重要的记事板，后来才逐渐成为教会常用的装饰品。象牙制品的发展大都取决于当时是否有充足的原材料。在中世纪，由于贸易要道的中断而多次造成象牙在欧洲稀缺。有时候，由于象牙稀缺，人们不得不将以前的象牙制品重新雕刻应用，基督教也会使用经过翻新的旧象牙制品。但是由于象牙制品具有的悠久历史，12世纪的象牙制品仍然沿袭了古典式样的装饰和描绘风格，比如莨苕叶饰。12世纪，圣丹尼修道院院长苏格在评价他的教堂中装饰的古老的布道坛时说：

“这座象牙雕版因为拥有最精细的并且在现代也无与伦比的雕工而备受景仰，更因为象牙雕版本身代表的悠久历史而成为无价之宝。”此外，还有一座布道坛也使用古代象牙装饰。这座布道坛是亨利二世在11世纪早期为位于亚琛的皇家教堂定制的。

货源稀缺不仅增加了象牙的价值，也更激发了人们对各种仿制象牙制品以及仿象牙艺术效果的需求。到10世纪末期，尤其是在不列颠群岛地区，海象象牙成为象牙的代替品并被用来制作艺术品。此后，其他许多地方都开始用海象象牙代替象牙。海象象牙质地均匀，其乳白的色泽更可与象牙媲美。美中不足的是海象象牙的宽度从未超过18毫米。但是不管怎样，有些物品，比如宗教游行或者祭坛上使用的十字架即可以用象牙制作，也可以用海象象牙制作。在北方，人们多采用海象象牙制作这些物品，比如当时为丹麦国王斯韦恩·埃斯特瑞森的女儿根希尔达制作的十字架，所使用的便是海象象牙。而在南方，象牙制成的物品则更加普遍（图131）。

在所有制作宗教法衣或者幔帐的技艺中，最重要的技能是织锦、刺绣和织布工艺。在当时，丝绸并非是人人都能享用的衣料。而在中世纪的拉丁语中，在形容犹太人的帐篷或者教堂里使用的质料时，若用到“紫彩斑斓”一词，便是指最光彩夺目的丝绸质料。当时的棉布布料通常会用金线并搭配各种色彩。例如，高级牧师的蓝色棉布长袍上镶着金色的铃铛边，还刺绣着各式水果。在中世纪的物品清单里（比如坎特伯雷大教堂的清单），就曾经详细列出了曾经根据《圣经》经文描述所制作的宗教法衣。除去昭显权威的功能外，很多流传下来的法衣形色各异。各种各样的图样、叶形装饰以及动物图案被缝制在面料上，或者与面料交织在一起；同时，这些面料和装饰表面还可能镶有珍珠、宝石、次等宝石甚至小珧琅（图133）。

人们对于那些流传下来的绝世珍品的设计者和制作者（无论男女）们知之甚少。后人只有从其他内容的书文中，比如圣人生平传记或者法律宪章中，才能偶尔获取一些制作者的信息。直到13世纪，工作酬金的法定合同和正式的行业协会才完

全确立和形成。而在此之前，人们对于这些工艺的培训、职业结构以及专业化水平都少有记载。但是我们仍然不难看出，当时有些艺术家相当多才艺。约900年记载的瑞典圣·高尔的多狄罗修道士的故事，说明多狄罗不但能雕刻象牙而且能在上面作画。而到12世纪上半叶，贝里圣埃德蒙兹的雨果大师则不但是青铜铸造工和雕刻家，甚至还工于泥金插画。而他的同代人西奥菲勒斯更是在著作中大谈特谈金属制造工艺、绘画以及彩绘玻璃。但是，在所有的技能里，绘画似乎是最基本的技艺：12世纪后期的《字典》中曾经如此描绘一个法国金属工匠的学徒：他在上蜡或者漂白的板子上练习绘画叶形纹图案。这表明他的师傅一定善于精工细画。虽然这些事例说明当时加工贵重材质的手工艺以及雕刻和绘画的分工仍然流于表面，但是却显示了人们对这些不同的手工艺和技能仍然区别对待。综前所述，金属制造工艺之所以享有特别的地位，正是和《圣经》中提及的先例有关。而这些金属制品也多被收入宝藏或者摆放于圣殿之上，只可远观而不可亵玩，不像那些彩绘窗子、壁画、教堂正面石制雕像那样可供人随时欣赏。换言之，“神圣艺术”这一范畴既确定了艺术赞助家、艺术收藏家或者欣赏者的行为规范，更反映了这些艺术作品的材质和所用技能。

从某种意义上说，“神圣艺术”区别了宗教和世俗两个不同领域中极其相近的艺术发展。教堂的财富始终保存在教堂里，而国王和贵族的财产，比如他们昂贵华美的服饰、悬挂在墙上的挂毯、珠宝以及价值不菲的餐具则通常都被放在铁箍箱子里，由牲畜驮着，跟随他们四处旅行。因此这些非宗教的财产常常在战争中被掠夺或者在转运中流失。即便如此，宗教和世俗所定义的财富显然也有很多相同的地方——例如，王位加冕礼中王权象征物强调君主的尊严不亚于教会对祭司的尊崇。许多王权的装饰品比如宝座、王冠都可以在《圣经》中找到原型。更重要的是这些物品都选用具有宗教意义的图案（图132）。因此，假如把这些物品排除在“神圣艺术”范畴之外的话，那么就是曲解了中世纪的艺术作品类别。再者，世俗社会中的富有阶级常常会捐赠财物给教会，而这些世俗的财物就此成为教会的财产。这些捐赠包括了现在仍然保存在蒙扎大教堂中的西奥多林达皇后的各种财宝，以及教堂集合了私人的珠宝为孔克镇保存圣骨的圣·菲斯黄金雕像而作的献礼（图127）。但是假如我们一定要严格区别定义神圣艺术，那么宗教文籍尤其是《圣经》恰好为1000年的艺术赞助家，以及艺术家们提供了欧洲基督教的标准和灵感源泉。

郝斯·洛普

圣经中的原型

许多为教会所制作的物品一看便知是基于《圣经》中的描述的。例如，七臂烛台往往是根据《圣经》中描绘的植物花草和坚果的形状而制作的(《出埃及记》37章)，只不过增加了一些借喻的题材(图126)。七臂烛台中间突出的球形装饰象征着东方三博士寻访基督的旅程，而烛台基座上则雕刻着《旧约》中的景象。更早的在拉文纳主教马克西姆安的象牙宝座上，也刻有类似的基督教朝圣之旅(图125)。虽然《圣经》中特别记载了所罗门国王的宝座也同样用象牙制成(《圣经·列王记1》第10章)，并且说明宝座还带有圆形靠背和两边扶手。但是，七臂烛台上雕刻的《旧约》中有关约瑟夫的故事，与其他福音传教士以及基督诞生和传教的画面相结合，使得基督教的“救赎”历史与时共进，同时又保存了《圣经》中的原型。《列日洗礼盆》(图124)也具有“所罗门”特色。这只巨大的青铜盆位于神殿的前院，端坐在装饰着12头公牛的底座上。但是因为洗礼盆的功能和以前不同，所以铜盆上还装饰着基督自己洗礼



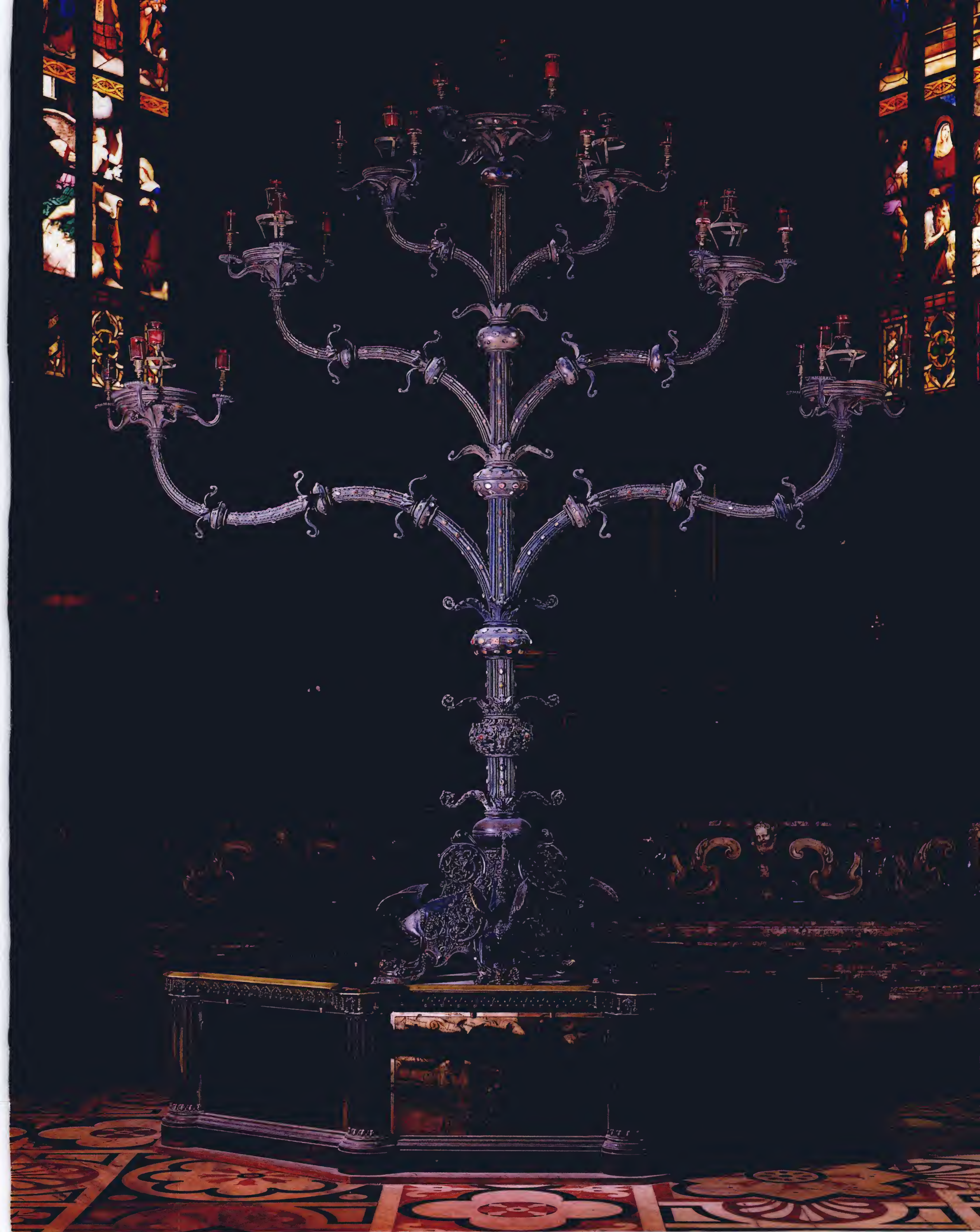
图125：拜占庭帝国(埃及?)，主教马克西姆安的象牙宝座(545年~553年)，象牙制，1.50米×0.60米(合59英寸×23又5/8英寸)拉文纳，大教堂博物馆。

仪式的画面以及其他和《新约》有关的场景。有些时候，这些教会的物品究竟源为何物并不清楚可辨。以《苏珊娜水晶盘》(图123)为例，水晶盘上刻画的希伯来预言家丹尼尔调停和仲裁苏珊娜以及众长老的画面似乎暗示着犹太教大祭司所配带的公正仲裁的胸牌。就雕刻的主题和材质，以及精雕细刻的宝石而言，《苏珊娜水晶盘》作为大祭司的公正仲裁胸牌恰如其分。甚至在18世纪，沃索特(如今的比利时)的修道院院长也在胸前佩戴水晶胸牌。只是，胸牌上围衬水晶的金属其实并非出自圣·安利之手。

图123：左上图，亚琛《苏珊娜水晶盘》(855年~869年)，无色水晶制，直径11厘米(合4又3/8英寸)，伦敦，大英博物馆。

图124：左下图，金属制作工匠胡依的瑞纳(1100年~1120年)的作品，《列日洗礼盆》(1107年~1118年制作)，黄铜合金，盆体积为80厘米×60厘米(合31又1/2英寸×23又5/8英寸)，盆直径为103厘米(合40又1/2英寸)，列日，圣·巴塞洛缪大教堂。

图126：对页图，英格兰或者法国?《特比乌尔佐七臂烛台》(约1200年或更晚制作)，黄铜合金，高5米(合16英尺6英寸)，盆直径为103厘米(合40又1/2英尺)，米兰大教堂。



宗教财富

来自异国尤其是东方的原料，传袭自遥远的古代，再加上鬼斧神工、雕刻精美的宝石，都增添了“神圣艺术”品的珍贵性。当那些去埃及朝圣耶稣献礼的三圣人尸体被发现之后，人们认为他们的遗骨尤其应当被收藏在以珍宝装饰的圣骨匣里（图129）。这不仅仅是虔诚的基督徒们报偿他们当年的乐善好施的方式，更因为这三位圣人来自素以富有奢侈品为名的东方。因此，不难理解为什么人们在他们的黄金圣骨匣上装饰着大量的宝石浮雕和宝石。但是，事实上圣骨匣与东方三圣真正相关的地方，也不过是使得黄金圣骨匣从此成为基督教的一种传统而已。覆盖着金箔并带有黄金外壳的圣菲斯圣骨匣像也同样缀满宝石，而有些宝石曾经是捐献者的私人珠宝，仍然保持着原先的珠宝镶嵌式样（图127）。

宗教典礼上其他重要的器皿也同样以各种珍宝装饰。例如，将古代流传下来的缠丝玛瑙器皿重新加工成圣杯（图128），在东方或西方的基督教地区屡见不鲜。缠丝玛瑙之所以被认为最适合盛放圣餐葡萄酒，是因为缠丝玛瑙揉合了做弥撒时候的圣水和葡萄酒的颜色。教会有时候也会用次等宝石制作大圣杯，比如用巨大的宝石来制作大型的器皿。此外，人们还在历经百年且价值不菲的象牙上雕刻各种神话，并用这些象牙雕刻来衬托十字架中心镶嵌的宝石以及金质凸纹面上的传教士画像。

图127：右图，孔克镇？圣·菲斯圣骨盒（10世纪中期），在木头上镶嵌黄金、白银、珐琅、宝石以及珍珠，高85厘米（合33又1/2英寸）孔克镇修道院宝库。



图129：对页图凡登的尼古拉斯以及其他创作的《东方三圣圣骨匣》（约1185年~1230年），以黄金、白银、珐琅和宝石镶嵌在木盒上制成，1.55米×1.10米×2.2米（合5英尺2英寸×3英尺7又1/4英寸×7英尺2又1/2英寸），现为德国科隆大教堂。



图128：君士坦丁堡（伊斯坦布尔）罗马圣餐杯（原杯可能制作于1世纪，但待考证，金属制作于959年~963年），由黄金、白银、珐琅、缠丝玛瑙以及玻璃制成，25厘米×28厘米（合9又7/8英寸×11英寸），威尼斯，圣·马可教堂宝库。



金碧辉煌的王室珍品

自古以来，拥有统治权的王室便同宗教艺术作品密切相关。国王们往往慷慨大方地捐赠给教会各种豪华的礼物用来做圣龕的献礼，以此得到宗教界的支持，并通过珍贵物品以物质的表现形式体现国王的尊严。但是国王们并不仅仅是赐予教堂各种圣龕或者圣物盒（图130），他们还拥有自己的宝

图130：西班牙西北部，阿方索大帝的圣骨盒（866年~910年）， 鍍银和铅质玻璃镶嵌木质，宽30厘米（11又3/4英寸）， 阿斯托加大教堂。



图131：里昂（待考证），国王费迪南和王后桑卡（1063年）的十字架，象牙制，54厘米×34厘米（合21又1/4英寸×13又3/8英寸），马德里，国家考古博物馆。

图132：巴勒莫，西西里罗吉尔二世加冕礼皇袍（1133年~1134年），丝绸、黄金、珐琅、宝石、珍珠，1.46米×3.45米（合4英尺9又1/2英寸×11英尺3又3/5英寸），维也纳，艺术史博物馆。



库和私人教堂。这些宝库和私人教堂都被装饰得富丽堂皇以彰显王室的财富以及对上帝的虔诚。里昂的圣伊西德罗教堂便是这样的例子。圣伊西德罗教堂里存放着国王费迪南和王后桑卡赐给王朝公墓的物品，其中包括两个用象牙和珍贵金属制成的骨灰盒以及一枚雕刻繁杂的十字架（图131）。由于神权和王权之间的互惠加强关系，上帝和基督教圣徒们的肖像可能会被用来装饰王室用品，比如王冠（图133）等。而国王加冕典礼上展示的制作精美的像牧师法衣一样的皇袍（图132），或者是用来为国王施行神圣涂油礼的器具等物品，都可以被看作是国王加冕礼王权标志物的一部分，用来展示当时人们用珍贵的材料制作这些物品的精湛技艺。

郝斯·洛普

图133：匈牙利（待考证），匈牙利国王的王冠（王冠上的头圈在1074年~1077年制成，王冠上的弧形结构在12世纪中期制成）以黄金、珐琅、宝石以及珍珠制成，19厘米×22厘米（合7又1/2英寸×8又5/8英寸），布达佩斯，匈牙利国家博物馆。



图134：英格兰，王位加冕礼时使用的勺子（1100年），银质镀金，上面装饰以珐琅和珍珠，勺子长26厘米（合10又1/4英寸），伦敦塔，王冠珠宝。

至约1300年的纪念雕塑

从476年至1300年，带有装饰性雕刻的建筑以及大型的石制纪念碑在西欧并非常见的艺术形式。与古典时期的鼎盛相比，中世纪早期用来装饰建筑的雕塑无论在质量还是需求上都急剧下降。这些雕塑一直到11世纪后半叶才开始盛行。而在东罗马帝国时期，雕塑一直被用作室内装饰。6世纪西方最杰出的雕塑来自于一座由拜占庭授权建造的教堂。这座教堂坐落于拉文纳，整个教堂内部的柱头都用从君士坦丁堡进口的精美大理石装饰（图95）。

在中世纪的欧洲，只有少数几个地区创作过纪念雕塑。这些地区中包括西哥特人的西班牙、盎格鲁-萨克逊的英格兰、凯尔特人的爱尔兰以及苏格兰，还有加洛林王朝和奥托王朝的一部分地区。雕刻多用于装饰柱头，偶尔也用来装饰窄横楣或者一排排的石砖，这些装饰通常被雕刻成浅浮雕或者浅切割线的形式。而饰有人物或者抽象设计的装饰图案用浅浅的流线形图样烘托。7世纪后期在西班牙的一些柱头上雕刻着与《圣经》有关的画面，比如《埃萨克的牺牲》等。这些西班牙柱头上雕刻的圣经雕塑比罗马风格的雕塑领先了四个世纪。

中世纪更着重于浮雕性雕塑，而并非带底座的个人雕像，这一点更与古典时期的雕塑大相径庭。这是由于早期基督教时期将雕像与偶像崇拜联系在一起。到8世纪以及9世纪，拜占庭王国盛行对宗教肖像的崇拜，并因此引发了反偶像崇拜的争论热潮。这种反偶像崇拜的热潮也正是同期西方世界言论的回声。而随着这一反偶像的争辩愈演愈烈，这种反对个人雕像的态度也益发激进。虽然，最后还是坚持使用宗教肖像的一派取得了胜利，但是这一热潮却从此使得基督教在以后的几个世纪中都排斥雕像。

在早期中世纪的雕塑中，最上乘的雕塑并不是建筑上装饰的雕塑，而是矗立在英国大不列颠岛上高耸独立的十字碑上的雕塑。这种高耸的十字碑大部分都在前后两面雕刻着一系列的植物图案、抽象图画、动物图案以及宗教人物画像等作装饰。在8世纪早期的鲁斯韦尔十字碑（图136）上，雕刻着基督、圣徒以及蜿蜒盘绕的藤蔓和飞鸟。鲁斯韦尔十字碑所表现出来的自然写实风格、深度和质地不但深受古典风格影响，而且在当时的西方更是无出其右。

自10世纪晚期起，欧洲掀起了建筑热潮。西欧修道院圣

地克鲁尼小镇领头发起的修道院修葺翻新，以及修道院建造教堂的活动，还有日益盛行的圣物、圣骨朝拜和朝圣风潮都是引发这一建筑热潮的原因。而各个教区之间更是互相竞争哪一区的建筑更大更精美。不仅如此，来自于世俗恩主的捐赠资助以及更先进的建筑技术（比如更有效地切割石头的技术）也促进了这一建筑风潮的兴起。修道士拉乌尔·格莱博于1000年之际记载了这一建筑热潮。拉乌尔提到：“就如同这个世界抖落蜕去了老去的躯壳，而换上了由无处不在的白色教堂组成的新衣。”就在这一摧枯拉朽的境况下，纪念雕塑（有时候雕刻家也会在雕塑上签名）迎来了新生。

建筑上的装饰性雕塑在11世纪早期的西班牙东北部和法国的西南部得以长足发展，以门楣和柱头雕刻为主。雕刻的图案往往仿效象牙雕刻，而后再饰以金属。由此我们可以看出早期罗马式风格的雕刻工匠多接受过小型的精细雕刻的训练。这种精细雕工从古代起就被应用且一直延续到现在。用于建筑上的装饰性雕塑在此时迅速发展，而且很快被用于装饰位于法国和西班牙（比利牛斯山脉）以外地区的建筑。这些建筑的拱门、门楣中心、门楣和门口的过梁和拱梁的半圆形地方以及近门处的墙壁上（图145）都装饰有这种雕刻，甚至在塔楼、连拱廊，还有其他显著的建筑（图139）上也屡见不鲜。拱门和柱头上的雕刻装饰往往最丰富多彩，雕刻着植物和几何图案，各种动物和奇异怪兽以及宗教主题。雕工则分为平雕、浅浮雕、深浮雕以及压模雕刻。但是无论何种形式和风格，建筑上的装饰雕塑始终是其不可分割的一部分（图137、图143）。

此时，这种装饰性的雕刻始终集中在入门处，而到12世纪早期，入门处的柱子、柱头以及圆形拱门等依次林比的各部分都装饰着雕塑。门楣中心经常被用于装饰门上部，其面积和表面都比较适合雕刻图纹，有时由于门楣中心的巨大石刻雕塑过于沉重，人们不得不在门楣中间用柱子或者间柱支撑这些雕塑（图138）。

大门处常常装饰着至高无上的基督的塑像，《最后的审判》以及《世界末日》也是常见的主题。在法国西南部的穆瓦萨克教堂南部入口处的门楣中心（约1115年~1120年）处雕刻着基督、福音传教者的象征和两个小天使，还雕刻有《启示录》中的24名长者，正对着庄严的基督凝神而望（图138）。虽然

在门楣中心上雕刻的《最后的审判》中也有高大严峻的基督雕像，但是人们的注意力往往被《最后的审判》中极其富有戏剧性的部分所吸引：也就是在“最后的审判日”，那些被宣判打入地狱的人的可怕命运。“最后的审判”虽然在这段时期一直都是大门处装饰雕刻的主题，但是到了12世纪晚期，“最后的审判”的雕刻画面已经不像从前那样严峻可怕，往往更突出强调了基督为救赎人类所作的牺牲，而不是罪人接受的惩罚。

在大门处的装饰雕刻很少是随意选择的图案，常常是经过精心部署的构思。代表早期哥特式风格而且影响力深远的夏特尔大教堂（约1145年~1150年），在西面三个入口处都装饰着雕塑，上面刻画着基督从出生到复活升天的不同阶段，王室大门正中间的门楣中心处雕刻着的《基督再临》则是整个主题的高潮部分。夏特尔大教堂的门楣（图137）、柱头、拱门以及柱子装饰得恰到好处，既没有过于平白，也没有过于矫饰。门楣上面雕刻着群体雕像，并且尤为突出了以《圣经》为背景的整体神学构思。这些雕塑协调的风格将相邻的三个大门统一组织起来并达到浑然一体的效果，令观者不但在视觉上感到震撼，更能体会到雕塑所具有的深刻教诲意义。

罗马式风格时期和哥特式风格时期的建筑大门入口处装饰的雕塑，往往形式各一，蕴含不同的意义。例如，由于门楣中心并非必要的建筑部分，因而在很多大门处门楣中心都被省略了，所以许多有关宗教的主题常常被雕刻在正面墙上的中楣处（图145）。由于宗教雕刻也具有不同的流行风格，因此许多门口处的雕塑并不是为了描述故事，而仅仅是作为建筑的装饰。除此之外，与穆瓦萨克相比，大部分雕塑的质量和规模实在流于平常，更鲜少能与夏特尔大教堂的雕塑所寓含的深奥微妙意义相媲美。但是无论具有怎样的纪念意义，也无论是用以装饰大教堂还是小礼拜堂，这些教堂正门入口处因其与众不同的雕塑装饰而分外显眼。

除了大门入口处，建筑的其他地方也都装饰着雕塑（图135、图142）。用来支撑拱顶或者屋顶上屋檐的石头枕梁与墙壁形成直角。而枕梁上的雕塑更是别具特色。尽管枕梁面积狭小而且位置较远，但是却常常被雕刻成各种滑稽的稀奇古怪的头像。这些头像集中在一起组成建筑物上的装饰，分布在建筑上的雕塑的很大一部分（图137）。雕塑也被用来装饰除教堂以外的宗教和非宗教建筑，比如牧师圣礼堂、修道院、城堡（图140、图141、图142），还有讲道坛、礼拜堂中的内坛和陵墓（图135）。

在13世纪上半叶，雕塑在形式、风格和表达意义上都历经了更多的变化。与从前相比，此期的雕刻图案采用深雕法，形

成深浮雕的效果，而且与背景反差更鲜明，似乎想要脱离雕塑所依附的建筑。更注重自然比例和人体形态（图146）也是这段时期雕塑的特点，充分说明当时的雕塑家不但对自然进行了细致观察，而且必然直接研习过古代雕刻的范本。

我们可以从雷姆大教堂（约1225年~1240年）正西面的装饰雕塑中窥见当时雕塑的发展迹象。虽然雷姆大教堂入口处的三座大门和夏特尔大教堂入门处形式相同，但是所装饰的雕塑数量却远远超过后者。这其中一部分原因是因为雷姆大教堂的大门入口处深凹，因此可以容纳多层的尖拱，同时也可以门两旁设置多个刻有人像的石雕柱子（图139）。雷姆大教堂的门楣、门楣中心、拱顶、柱子以及间壁无不精雕细琢，甚至连雕刻成人像的柱子下面的空间也没漏掉。与夏特尔大教堂的柱子相比，这些门柱雕像展现的技艺更精湛：立体的四肢以及逼真生动的体态使得这些雕像栩栩如生；深雕的雕像暗影朦胧，呼之欲出。

13世纪中期之后，大门入口处的雕塑在内容和形式上都没有太大的发展变化。虽然有些地方试图将本地的风格糅合进去，但是总体而言当时的欧洲普遍仿效了法式风格的雕塑。原因之一是这些雕塑家不但为重要的中心城市比如巴黎、亚眠，或者兰斯创作装饰雕塑，甚至还踏遍法国境内或者境外的其他地方进行创作。而法式雕塑之所以对意大利影响甚微，主要是因为意大利始终遵循古典风格的模式。

这段时期的雕塑还反映出当时人们越来越敬仰圣母玛丽亚，以及圣母深入人心的仲裁者形象。在斯特拉斯堡大教堂南部交叉甬道门廊的门楣和门楣中心上，雕刻着圣母玛丽亚逝世、下葬、升天以及天国加冕的系列雕塑。令人难忘的是表现圣母逝世的雕塑（约1225年~1230年），不但深情感人，而且采用真人比例。人像的手、面部和下垂的衣袍都经过精雕细琢，高度立体的浮雕更形成强烈的视觉冲击（图144）。

13世纪中期现实主义风格的顶峰作品是瑙姆堡主教堂西内坛上灵动逼人的雕像（图146）。在这段时期，宗教对世俗世界的渗透增强了，因为这些雕塑并非是宗教人物雕像，而是11世纪教堂的创办人塑像。另外，里昂大教堂的主教陵墓雕塑展现了分发食物的景象，而人物栩栩如生的姿态、神情以及状况所表现的特征（图135）也具有强烈的现实主义风格。纪念性雕塑直至11世纪才开始复兴，但是却在很短的时间内便风靡整个西欧，而且成就斐然。流传下来的雕塑再现了这一伟大的贡献，而我们更希望这些杰作能保留到将来。

凯思琳·莱恩

纪念性雕塑范畴

在中世纪，大量的建筑和纪念碑上都装饰着雕刻。雕刻涵盖了装饰、植物以及人物雕刻等各种范畴。虽然迄今为止，遗留下来最多的雕塑并非宗教纪念碑雕塑，但是中世纪时期，雕塑被用来装饰难以数计的宗教和世俗建筑（图137）。

无论是单根柱头上的雕塑，还是分布在诸多建筑各部分形成高度复杂构图的雕塑（图135），都和其所安放背景紧密相连。这种精妙的混合在中世纪早期尚未形成，因为那时候很少有纪念性雕塑。因此，中世纪早期最优秀的作品来自于独立的十字碑雕塑。大部分十字碑都设在室外，主要用来做弥撒和祈祷的场地。也正因为如此，大部分十字碑都严重风化侵蚀，但是我们却仍然可以从残余部分看出上面无以伦比的精美雕刻（图136）。虽然拜占庭也用雕塑装饰建筑（图95），但是自从纪念性雕塑复兴之后，拜占庭对西欧的雕塑艺术影响微乎其微。只有在建筑外部的雕塑中，人们才能领略到东西方在建筑装饰性雕塑上惊人的不同之处。因为只有在中世

图135：下图，主教马丁·罗德里格斯二世的陵墓，（约1260年），里昂大教堂，北部交叉甬道，西墙。

图136：右图，鲁斯韦尔十字碑（约700年~725年），红色沙岩，高5.53米（合18英尺），鲁斯韦尔，英国苏格兰邓弗里斯郡。





纪的西欧，建筑的正面才雕刻有大量的装饰性雕塑，而且大部分都是人物雕塑（图137）。

自从建筑高潮激发了11世纪的纪念性雕塑复兴之后，一直到中世纪后期，建筑以及艺术的发展始终影响着雕塑艺术应用的方方面面。例如，彩绘玻璃有时候被用来代替附有雕刻的门楣中心装饰建筑的门廊。但是在整个罗马式风格和哥特式风格时期，雕塑艺术的发展始终没有停滞过。

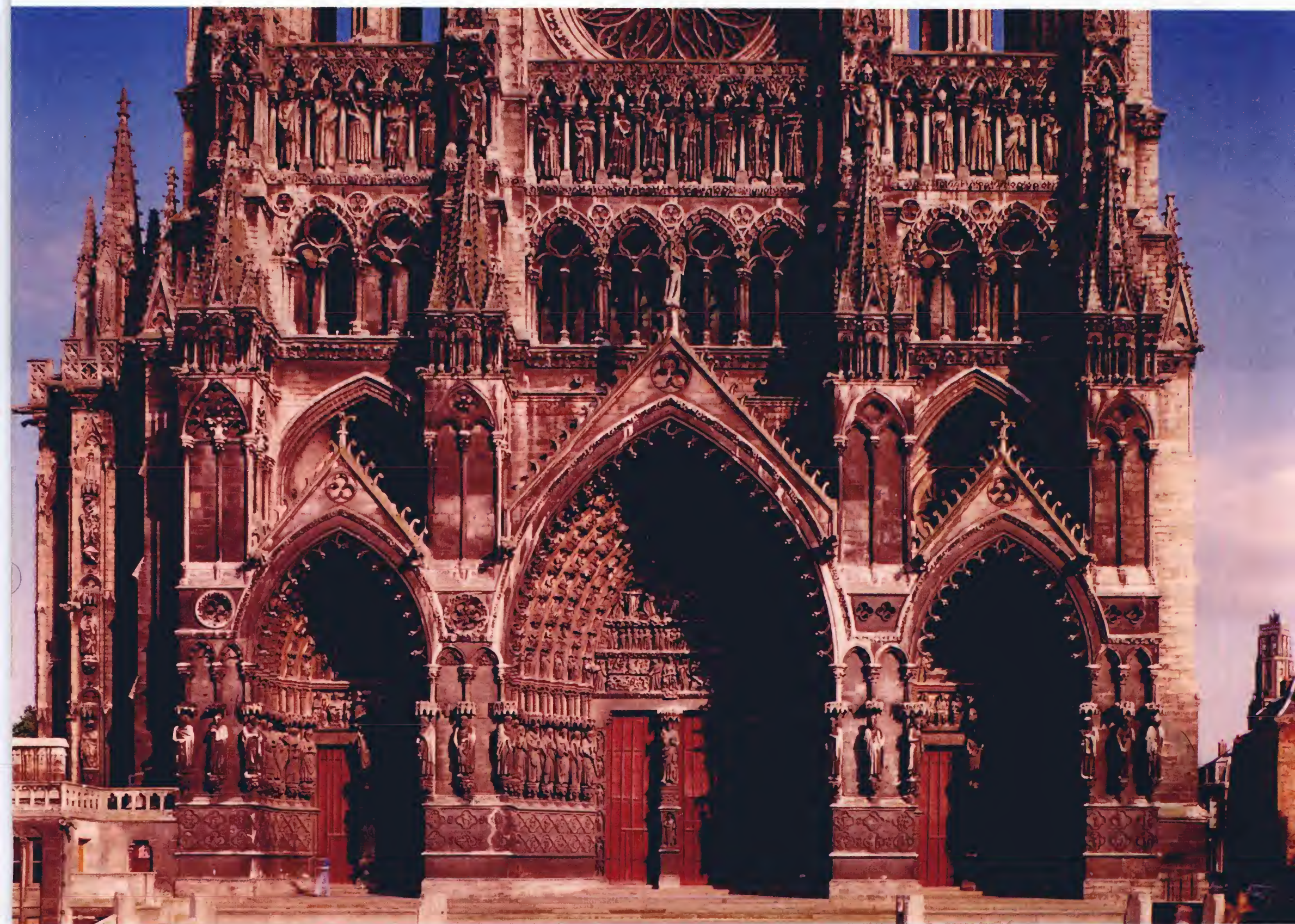
图137：夏特尔大教堂的西入口处（约1145年～1150年）。

雕塑的内容背景及意义

雕像最基本的特色是展现和突出建筑物的重要部分。由于具有可公开展示的特性，雕塑很适合用来装饰建筑外部。这种外部的精美装饰突出了建筑在整个地区的地位以及独具一格的特色。而装饰教堂门廊入口处的雕塑则具有传达教堂教义的功能（图138、图139）。虽然无论是饱学之士还是目不识丁的人都不难理解当时已经广为流传的主题，比如基督是世界的主宰。但是，雕塑细节所表现的寓意即使对学者而言也很可能晦涩难懂。

图138：右图，《〈启示录〉中的耶稣基督》（约1115年～1120年），南大门入口处细节，门楣长5.68米（合18英尺6英寸），穆瓦萨克修道院。

图139：下图，亚眠大教堂的西正面特写（约1225年～1140年）。



雕塑也被用来装饰各种建筑内部的重要部位。例如，原来通向达勒姆城堡大厅的拱门精美绝伦，无论是在宗教还是世俗的纪念性雕塑中都难以匹敌，因此即使花费千金也令人觉得物有所值（图140）。

除了明确的宗教主题之外，雕塑在形式上并无宗教或者世俗雕塑之分，因此建筑上装饰的雕塑几乎大同小异。比如，虽然修道院和牧师会礼堂都是典型的修道院结构，但是这些建筑上的雕塑装饰却和其他公共建筑的雕塑装饰没有什么不同（比如门廊）。有些修道院的装饰雕塑虽然包含严肃的宗教主题，但是修道院中其他的雕刻尤其是雕刻在柱头上的装饰，却诙谐幽默，甚至有些滑稽可笑，使得某些宗教人士不得不质疑这些装饰是否适合修道院的清修氛围。布里斯托尔牧师会礼堂（图142）有一边封死的连拱廊，上面的装饰和其他几何图案其实并无任何“教诲”意义，也不具有肖像崇拜的含义。但是用这些复杂而精妙的雕刻来装饰修道院中地位仅次于教堂的会礼堂，却也并不为过。

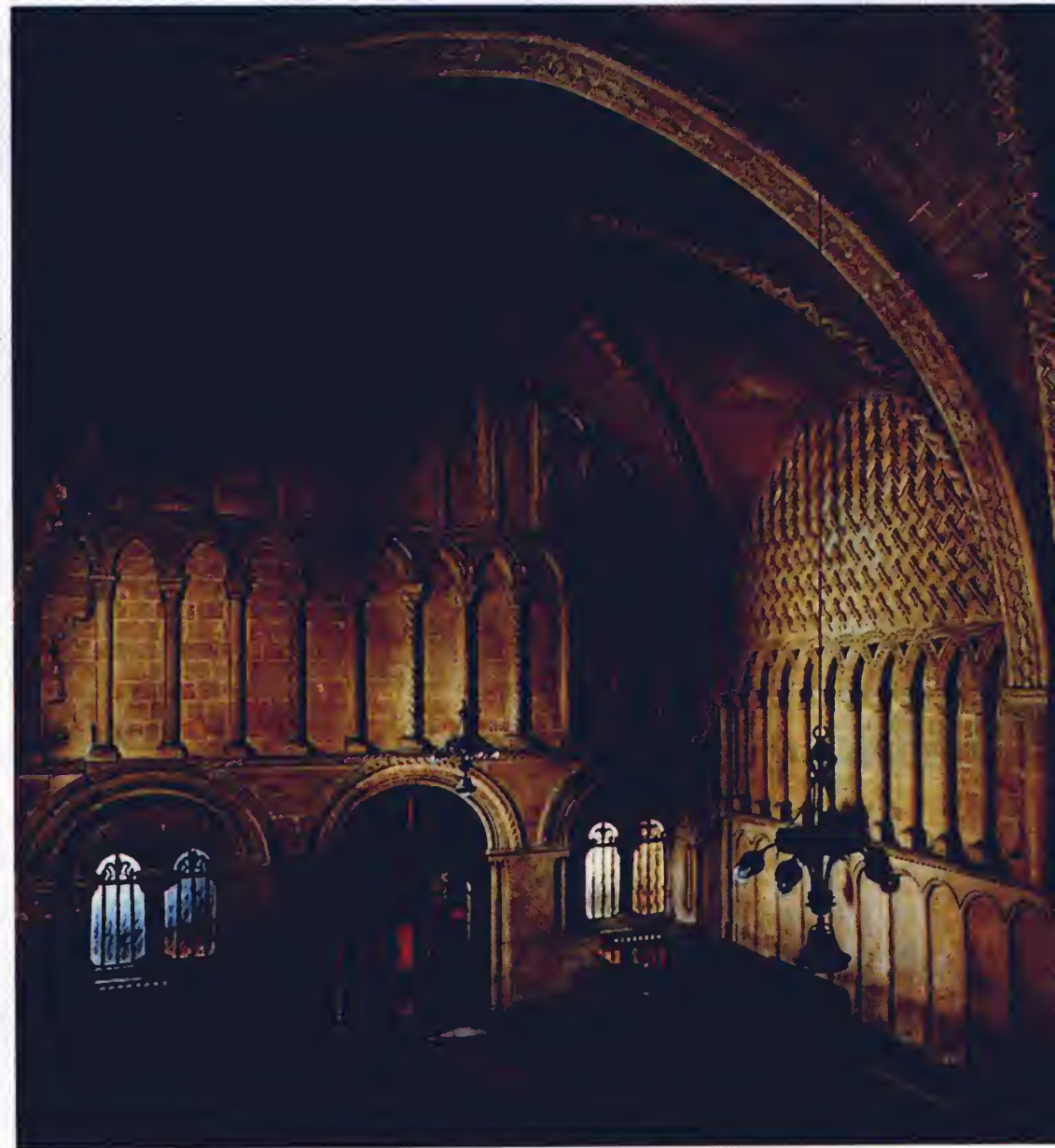
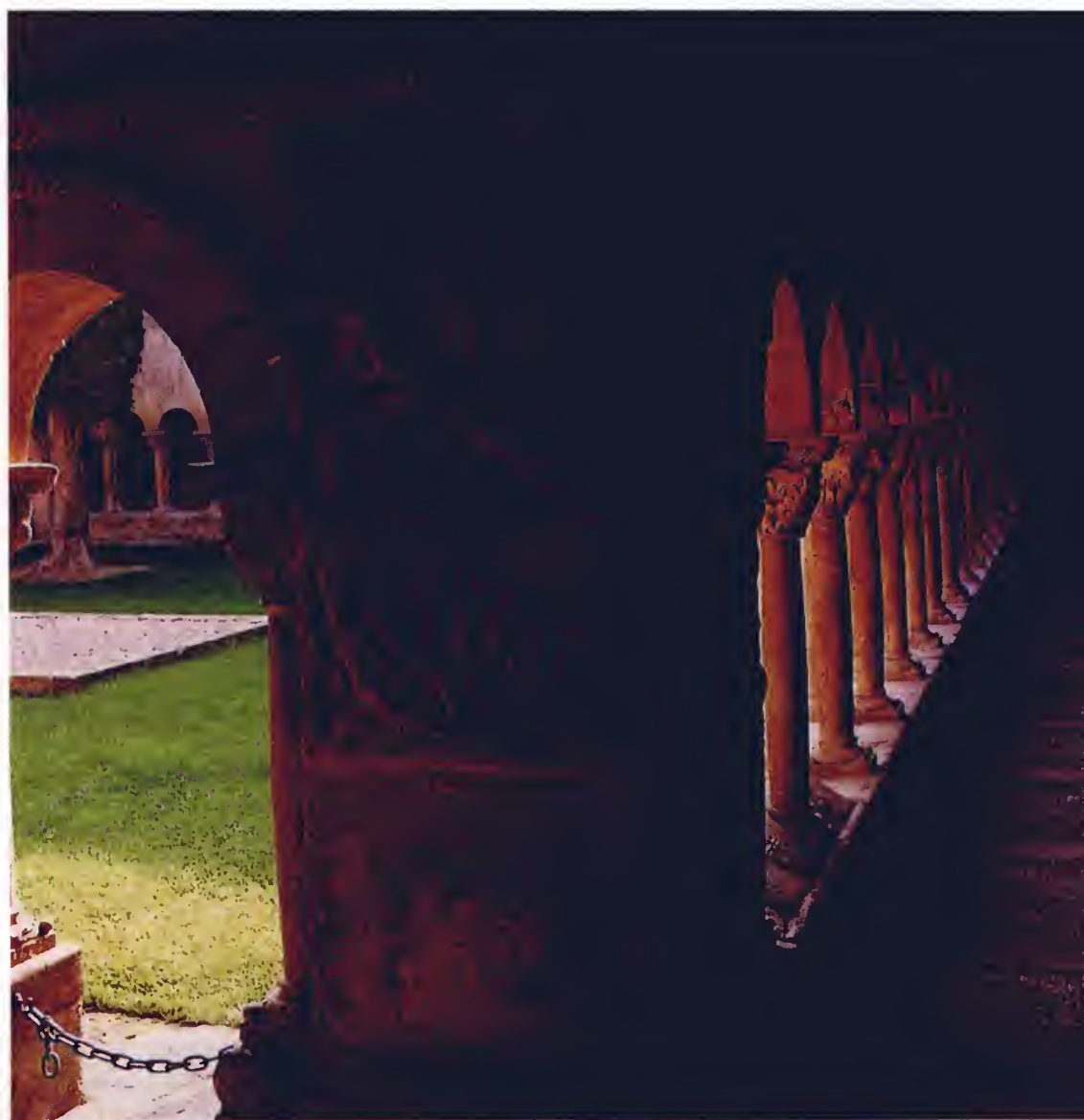


图140：左图，诺曼拱门（约1170年～1180年），达勒姆城堡。

图141：右上图，回廊（约1095年～1100年），圣·多明哥修道院。

图142：右下图，牧师会礼堂，内部（约1165年～1170年），布里斯托尔牧师会礼堂。

细节和种类

无论是装饰性雕塑还是人物雕塑，都可以说包罗万象。动物雕塑或者半人半兽的雕塑是比较受欢迎的装饰，它们经常成对被雕刻在柱头上，或者嬉戏，或者挑衅地相互呼应（图143）。与宗教有关的事件也经常是罗马式以及哥特式风格的建筑装饰主题。摩德纳教堂的中楣雕刻着《创世纪》中的事件（图145）。在中楣上雕刻装饰是罗马式建筑的重大进步，但是门楣中心（图144）仍然被广泛用来展现“叙事性”雕塑，远远超过中楣。从另一方面说，摩德纳教堂的中楣上还刻有著名意大利雕刻家维利格罗莫的名字，这在雕刻家少有留名的当时可以说非比寻常。斯特拉斯堡大教堂的雕塑不但反映了当时人们对圣母玛丽亚的顶礼膜拜，而且在刻画人物、植物和自然界的事物上更贴近自然主义。斯特拉斯堡大教堂的雕塑更多地应用高浮雕，而以上这两点都是哥特式雕塑（图144、图146）的风格。

当时的艺术家通常会给雕塑上色——即使这些色彩因为褪色或者脱色并不能为后人欣赏。由于艺术家在雕像的衣袍、手

部细节、脸部和头发上都使用了色彩，才使得艾克哈德和尤塔的雕像栩栩如生（图146）。

凯思琳·莱恩



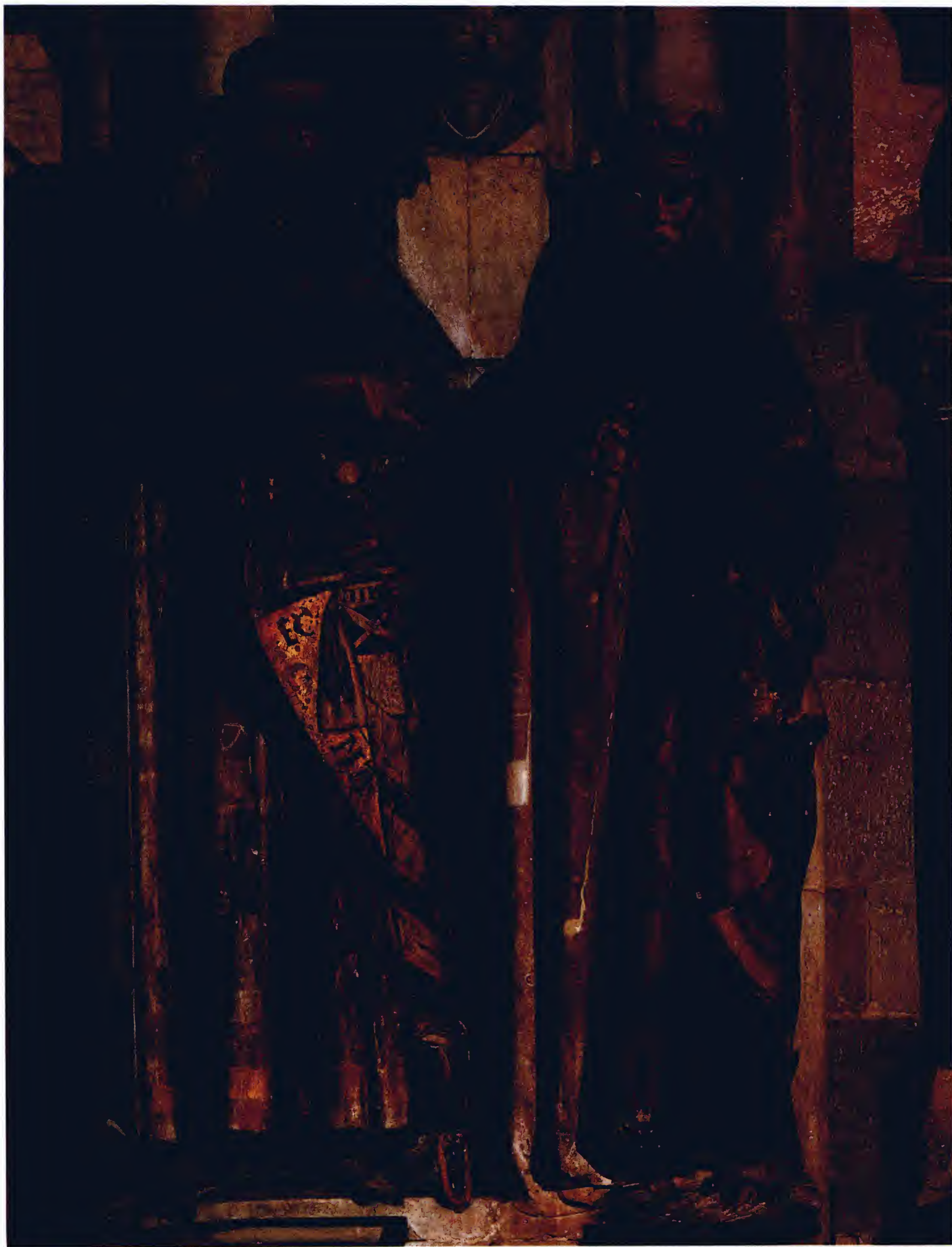
图143：上图，圣·加百利大教堂，柱头（约1100年），坎特伯雷，教堂地下室。

图144：左图，《圣母玛丽亚之死》（约1225年~1230年），斯特拉斯堡大教堂。门楣中心宽1.98米（合77又1/2英寸），位于西门上方。

图145：下图，意大利雕刻家维利格罗莫雕刻的《创世纪》中的场景（约1110年~1120年），摩德纳教堂，西部前门，中楣细节，高92厘米（合36英寸）。

图146：对页图，《艾克哈德和尤塔的雕像》（约1249年~1255年），瑙姆堡教堂，西内坛，高1.86米（合6英尺1又1/2英寸）。





彩色玻璃镶嵌画

玻璃是自古就有的材料，而且它还具有透明或半透明的特性。因此，罗马人已经知道玻璃可以用来做挡风遮雨的窗户。但是，首次发现玻璃不但透光而且还可以染色，更能用来装饰教堂内部从而使其具有象征意义的正是基督教堂。在《圣经·创世纪》中，上帝的第一句话便是“让这世界充满光明”（《创世纪》1：3），将光明和黑暗分开。基督将自己形容为“世界的光明”（《约翰书》8：12）。而与神圣的耶路撒冷相比，任何教堂都黯然失色，只不过是俗世的阴影。耶路撒冷被形容为“就如同晶莹透彻的玻璃一样”（《启示录》21：18）。对于中世纪的人们而言，玻璃和光明之间的关系神秘莫测。比如，圣·伯纳德（约1090年~1153年）就将太阳的灿烂光辉穿透玻璃却无损于玻璃，比作圣灵虽然进入圣母玛丽亚的体内，却依然无损她圣洁的童贞。

虽然考古学对1000年以前的彩色玻璃镶嵌画只有很少的记载，但是文献记载表明自4世纪起，彩色玻璃镶嵌画是专门为教堂定做的。西班牙诗人普鲁登修斯（348年~约410年），卡萨里亚的历史学家普罗柯匹乌斯（527年~565年），还有保卢斯·塞伦塔瑞尔斯等人都在书中或者诗集中提到过君士坦丁堡长方形教堂里的彩绘玻璃窗。其他文献中也曾经显示，在同一时期，西北欧地区的教堂也同样使用彩色玻璃镶嵌画制作窗户。例如，克莱蒙特的主教西多涅斯·阿波利纳里斯（约423年~480年）曾提到过里昂马加比教堂窗户上五彩斑斓的彩绘图案，而图尔斯的格雷戈里主教（约540年~594年）则记载过伊泽尔教堂的彩绘玻璃窗失窃一事。随着罗马对大不列颠的统治瓦解，许多手工艺也逐渐流失，其中就包括玻璃工艺。而此后玻璃之所以被重新被引入大不列颠，则完全是出于教堂对玻璃的需求。在为圣·威尔弗里德撰写的传记中，艾狄乌斯·斯塔法纳斯描绘了约克大教堂（约669年~678年）的翻修工程，并曾经专门提到教堂配置了玻璃窗。无独有偶，英国神学家及历史学家比德也在《修道院的生活》中描述过芒克威尔茂斯和贾罗地区的主教兼修道院院长贝内迪克特·比斯科普曾被派去高卢寻找手艺高超的玻璃工匠这件事。后来，在芒克威尔茂斯和贾罗出土了前维京人时期的玻璃碎片。这些玻璃被塑造成各种形状，色彩斑斓，上面却没有彩绘。这说明彩色玻璃在当时可

能被用来组成马赛克装饰图案，而这些马赛克图案很可能是几何图形的样式。这些玻璃马赛克做成的窗子都很窄小，并被镶嵌在厚厚的石墙中。

大主教阿德尔伯恩（卒于989年）曾经如此形容圣·雷米大教堂中的玻璃窗：“这些窗户尽管形状不同，却无一不具有历史底蕴。”圣·雷米大教堂坐落于法国的兰斯市，因而阿德尔伯恩大主教提及的这些窗子显然是彩绘玻璃窗。虽然第一块彩色玻璃镶嵌画何时出现仍然不可考。但是在拉文纳，后人在圣·瓦伊塔尔的一座6世纪中期的修道院地基中找到了彩色玻璃镶嵌画残片，这是迄今发现的最早的彩色玻璃镶嵌画。据说这些彩色玻璃镶嵌画残片描绘着“基督是万物的起源和结束”，但是当时给玻璃上色是否采取火喷的技术仍然众说纷纭，莫衷一是。之后，人们在法国恩河河畔的修道院里发现了一幅十字架式样的马赛克镶嵌画。这幅镶嵌画很明显可以看出是由纯色的绿色玻璃和红色玻璃上色的棕叶饰拼镶而成的。此画的创作时期据说最早可以追溯到7世纪，但是这一日期的凭证已经在第一次世界大战中被销毁。不过后人认为此画创作于9世纪的说法似乎更加可信。在温彻斯特的奥尔特敏斯特教堂中发现的彩色玻璃镶嵌画碎片可以追溯到约900年，而在奥尔特敏斯特教堂和纳恩尔教堂（现今的圣·玛丽修道院）也发现了大量的彩色玻璃镶嵌画。这些彩色玻璃镶嵌画创作于约966年至1066年之间。

在洛尔施修道院发现的基督头像可以追溯到9世纪，而这尊头像更无疑是最轰动一时的早期彩色玻璃镶嵌画珍品（现存放于德国达姆施塔特市的黑森恩州州立博物馆）。而在施瓦查赫的修道院教堂北部交叉甬道地基中也发现了基督玻璃头像。这尊头像可以追溯到10世纪后期。在威桑堡修道院发现的基督玻璃头像（图168）则可能创作于约1060年左右。1926年在德国马格德堡发现的基督玻璃头像可能是11世纪的作品，但是这尊头像在世界第二次大战中丢失，现在只剩下照片可作参考。

在德国奥格斯堡大教堂的正殿彩绘玻璃天窗上，描画着四位先知（丹尼尔、何西阿、大卫和约拿）的全身画像，蔚为奇观。奥格斯堡大教堂中殿的彩绘玻璃天窗可追溯至约1100年，并由此说明彩色玻璃镶嵌画作为一种纪念性的艺术形式，在12世纪早期便已经达到纯熟的境界。源自12世纪上半叶的两部文

献为彩色玻璃镶嵌画的技艺发展和其所代表的尊贵地位提供了线索。德国本笃会的修道士及牧师西奥菲勒斯曾经出书详尽地介绍了制作彩绘玻璃窗的完整工艺。这本书令人觉得作者即使没有亲身制作过彩色玻璃镶嵌画，至少也是精通彩色玻璃镶嵌画的制作过程的行家。坐落在巴黎附近的圣·丹尼斯皇家修道院院长苏格曾将修道院的彩绘玻璃窗描绘成光彩夺目的宝石。苏格很可能是在1144年6月参加完圆室礼拜堂（教堂的东末端，如散射状分布的附属礼拜堂）中举行的献祭仪式之后写下这段文字的。苏格特别强调了有着像蓝宝石一样的色彩和光泽的玻璃，还用璀璨的红宝石来比喻红色玻璃。苏格还提及偷盗伊泽尔教堂的窃贼误认为教堂的黄色玻璃中含有黄金，因此试图将玻璃撬下来却没有成功。不仅如此，苏格更津津有味地回忆了他如何派人在各地寻找一流的工匠为教堂来制作这些彩绘玻璃窗。这些工匠精湛的技艺和创作，以及制作彩色玻璃镶嵌画和蓝宝石蓝玻璃所耗费的巨资使得这些彩色玻璃镶嵌画珍贵不凡，因此苏格还专门派人维护保养。

如今，创作于12世纪的彩色玻璃镶嵌画因其稀少而珍贵无比。而欧洲各国流传下来的彩色玻璃镶嵌画证实了苏格所言不虚，它们都是由一流的玻璃工匠制作而成。虽然西奥菲勒斯承认德国拥有最精湛的金属工艺，但却不得不承认法国因为制作了“珍贵而且各式各样的彩绘玻璃窗”而集彩色玻璃镶嵌画制作之大成。12世纪流传下来的彩色玻璃镶嵌画大都是个人像或者与宗教有关的画面。奥格斯堡大教堂彩绘玻璃上的先知画像和来自纽维勒-萨维尔纳（法国下莱因省，现为巴黎克鲁尼美术馆）的圣·蒂莫西像（约1145年~1150年）在风格上属于前者。而法国旺多姆的三一大教堂里的按照固定格式而坐的圣母和圣婴像（12世纪中早期），以及来自法国的普瓦提埃（约1165年~1170年）描画着耶稣受难的彩绘玻璃窗代表后者的风格。但是毋庸置疑，人们很快就发现可以用彩色玻璃镶嵌画来表意叙事。苏格时期创作的许多彩绘玻璃窗不是被毁坏就是被从教堂拆除，但是他曾经以细致的笔触描绘了12世纪中期的圣·丹尼斯大教堂，并记载了西方第一座哥特式教堂的设计过程。而在圆室礼拜堂的轴向窗子上表示基督家谱的《耶西之树》，则很可能是第一块综合了叙事功能的彩色玻璃镶嵌画。将玻璃板

以铁框架为支撑镶嵌在尖头窗里，组成不同的几何图形，并在图形之间用深长的色彩浓丽的叶饰分开——这种设计的彩色玻璃镶嵌画更便于展开错综复杂的叙事，比如，圣婴时期的基督和圣母玛丽亚的生平故事始末。其他还有《揭示神秘之窗》（解释与神灵有关秘密的窗户）、《摩西之窗》以及引人注目的装饰着狮身鹫首怪兽的彩绘玻璃窗。苏格设计的《耶西之树》彩色玻璃镶嵌画很快就在夏特尔大教堂西墙的玻璃窗上重现。夏特尔大教堂的这扇彩绘玻璃窗大约创作于1145年~1155年，旁边还有一扇展示圣婴的彩绘玻璃窗。苏格设计的《耶西之树》影响深远，甚至波及法国以外。在约克大教堂（约1170年~1180年）和坎特伯雷大教堂（约1200年）中也都有这描绘着“耶西之树”的彩绘玻璃窗。

坎特伯雷大教堂保存有大量的12世纪晚期至13世纪早期的彩色玻璃镶嵌画。这些彩色玻璃镶嵌画揭示了设计者和工匠们在取材设计方面的出众才华：他们根据不同的建筑空间和不同的观众来设计不同形式的窗子，而且独具慧眼发现了彩色玻璃镶嵌画可以用作叙事绘画材质的巨大潜力。坎特伯雷大教堂的东翼在1174年遭受火灾，教堂经过重建之后也重新镶装了玻璃窗。1173年，坎特伯雷大教堂大主教托马斯·贝克特（1118年~1170年）被追封为圣者，这一追封极大地促进了教堂的翻修工作，并因此得到丰厚的资金资助。坎特伯雷大教堂中的三一礼拜堂被设计成保存圣骨的神殿，1220年贝克特的遗体就被移放于此。教堂中的彩绘玻璃窗设计根据教堂中不同的地形以及各部分用作礼拜或者祈祷等不同用途而分类安排。在一个尖头天窗上，基督的宗谱以象征手法描绘，分别以教堂的北部和南部来代表黑暗和光明。具有代表意义的人像一个接着一个从黑暗的教堂北部展开：首先是创造了世界万物的上帝（画像已经丢失），上面是亚当，顶部是圣母玛丽亚和耶稣基督，而被救赎的亚当最后出现在教堂南部（这两幅彩色玻璃镶嵌画都已经丢失）。修道院的内坛装饰着闪闪发光的彩绘玻璃，玻璃上绘着早期圣徒圣·阿尔菲奇和圣·邓斯坦的画像。这两位圣徒的生平和奇迹遭遇被刻画在教堂的拱廊上。而教堂内坛的甬道则点缀着12扇典型的彩绘玻璃窗（玻璃上描绘着与《旧约》有关的画像预示着《新约》中发生的事件），并用复杂的拉丁文作注

解。由于教堂主要是为了宣扬和纪念圣·托马斯建造的，因此教堂中的三一礼拜堂中引导朝圣者进入存放圣骨的神殿的回廊安装了两扇窗子，上面描绘着圣人生前的事迹；剩下的八扇彩绘玻璃窗则以较短的循环方式展示了圣·托马斯进入永生后的圣迹（图148）。这些彩绘玻璃窗在视觉上尤其刻意营造出一种与陵墓或者存放圣骨的神龛同样的感觉或视觉，刻意营造出一种朝圣的经历。

工匠们将玻璃切割成复杂的几何形状，并用阔叶纹饰的边隔开，组成不同的画面，然后在其中描绘小型的人物画像——这种方法制成的彩绘玻璃尖头窗是13世纪标准的窗户式样。每一扇彩绘玻璃窗都用嵌入石墙里的精巧金属框架镶嵌支撑。彩色玻璃镶嵌画在13世纪演化出深奥精妙的叙事模式，而后人对这些叙事模式的多变性和复杂性分析之后，则可以发现其中各个画像的具有不同意义的姿势实际上多从非宗教的哑剧以及与宗教戏剧的传统中演绎而来。以13世纪的夏特尔多大教堂、布尔吉日大教堂、坎特伯雷大教堂以及索尔斯伯里教堂的彩色玻璃镶嵌画为例，这些玻璃以彩色为背景突出画像的轮廓来展现不同的场景。这些画面由于光影的作用而极为生动逼真。因此，我们不难理解为什么观赏彩色玻璃镶嵌画的人往往会像读书一样来“阅读”这些带有纪念意义的窗户。

哥特式风格在建筑领域的发展，对于彩色玻璃镶嵌画这种纪念性艺术形式无疑是至关重要的。哥特式风格的建筑通常带有巧夺天工的窗花格，并且逐渐缩小墙的面积来增加窗户的数量。巴黎的圣礼拜堂(1248年落成)或者伦敦威斯敏斯特修道院的礼拜堂（于1253年完工）都可以被看作是哥特式风格的典范。迄今为止，这些哥特式风格的教堂带给玻璃工匠的艺术发挥空间可谓前所未有。与法衣、做礼拜用的器皿以及书籍不同，彩色玻璃镶嵌画可以永恒不变，且因为它多立于高处而便于人们公开瞻仰。

及至13世纪末期，人们开始偏爱更明亮的室内，而随着带多重透光窗棂的窗花格的出现，一种新型的彩色玻璃镶嵌画应运而生。在坎特伯雷以及索尔斯伯里大教堂（图149）以及约克大教堂的左右两翼，巨大的彩绘玻璃窗上满是灰色调的叶纹装饰，白色的玻璃（由于玻璃中的杂质常常使得玻璃的颜色呈灰绿色）上描绘有一道道传统的生硬的叶纹饰，而只有在切割成几何形状的玻璃交错的地方才用一点点彩色突出。这两座教堂采用大量的深色的珀贝克大理石与浅色的石头建成，深浅不一的石头相互映衬，用灰色描绘叶纹饰的装饰手法主要是为了增添美感。而其他建筑使用这种方法多为了节省资金，或者出于实用目的，甚至是因为宗教原则。例如，法国的天主教隐修院西多会早在12世纪中早期便禁止使用带人物画像的彩色玻璃镶

嵌画。因此，许多12世纪以及13世纪的西多会教堂的彩绘玻璃窗都采用叶纹装饰，这些叶纹装饰有些上了彩色，而有些则保持无色。从隐修院（约克大教堂、索尔斯伯里大教堂、巴黎圣母院、瑞士的锡腾以及英国教区的教堂）以外的教堂中流传下来的西多会叶纹式样可以看出，西多会修士从现存的彩色玻璃镶嵌画主题和玻璃窗风格中挑选出适合的风格来制作这些彩绘玻璃。

为了开发彩绘玻璃的叙事功能，人们尝试将彩色的人物图案和灰色的装饰图案相结合。法国夏特尔多大教堂的圣·père-en-vallee修道院教堂（现为圣·皮埃尔地区教堂）最青睐纵向变化的色彩和叶纹装饰。père-en-vallee修道院教堂在大约1250年至1315年装置了彩绘玻璃窗。后来更受欢迎的是沿着横向展现色彩变化的玻璃窗，即现在常说的“彩色带窗”。最早的“彩色带窗”之一是图尔主教堂（约1260年）的内坛天窗。横行蜿蜒的叶纹装饰带可以用来装饰色彩凝重的彩绘图案，而这些彩绘图案仍然以切割成几何形状的玻璃为背景，比如特鲁瓦的圣·乌贝尼联合教堂在约1270年安装的彩绘玻璃窗，或者位于白金汉郡的切特伍德群岛的前奥古斯都教堂（如今成为教区教堂）在约1270年至1280年安装的彩绘玻璃窗。但是，在这些玻璃上绘制的好像房顶一样的“华盖”下面，是这种横向的带状叶纹装饰出现最多的地方。这种带状叶纹装饰的构图日益精密复杂，而且因为其本身所具有的艺术性而成为一种重要的装饰图案。在同一时期，更自然写实的蔓叶装饰代替了传统的叶纹图案。例如，位于英国牛津的默顿学院礼拜堂中的14扇彩绘玻璃侧窗（约1294年），在每扇窗的画像上方都绘有这种屋顶式的华盖，在这些画像四周的蔓叶以及叶纹装饰边中间填绘着清晰可辨的植物图案（图162）。

在13世纪以及14世纪，宗教祈祷和礼拜对于彩色玻璃镶嵌画制作材质发展的影响不分伯仲。在13世纪，基督教更明确地诠释了人类死后会在炼狱中因罪受罚的理念。虽然炼狱的痛苦令人不寒而栗，但是人们却还抱有一种希望：因未曾忏悔而不被赦免的罪人仍然最终可以得到救赎，并且受到灵魂的净化，而不必等到不可挽回的世界审判末日。脱罪可以有许多方式，其中最灵验有效的莫过于请求圣徒代为祈祷调解。虽然耶稣基督本身以及他的母亲圣母玛丽亚具有最强的代人祈祷和调解罪过的神力，但是受人尊崇的圣徒似乎更容易接近。此类玻璃是为这些圣徒画像的最好材质，这种多扇的玻璃窗则可以展示一系列圣徒画像，而画像中的每个圣徒都头顶华盖。这种多扇彩绘玻璃窗的形式就像祭坛背后的彩饰屏风一样，可以被用来为个人或者为整个教区作祷告。这些圣徒画像的特点和画像上所标显的象征通俗易懂，即使文盲也无需经人解释便可理解。显

然，这些圣徒的画像还具有教诲和引导人的作用。

据说生者的祈祷可以帮助在炼狱里受苦的灵魂超脱，因此这段时期涌现了大批特别修建的歌祷堂或者小礼拜堂。对有些人而言，修建歌祷堂或者带有祷告经文的精美陵墓很可能易如反掌，但是对大部分人来说，彩绘玻璃窗是更实惠也更具吸引力的另一种选择，因为它不像小礼拜堂那样需要占用土地。正因为如此，彩绘玻璃窗作为一种特效“祈祷赎罪”的媒介在富有的世俗信徒和神职人士中非常盛行。由于私人捐赠者以及非神职人士捐赠者的画像也开始出现在礼拜堂的彩绘玻璃窗上，而且画像上还配有要求路过的人祈祷的经文，这些私人及非神职人士捐赠者也因此得以扬名。约克大教堂的正殿中所谓的“纹章窗”是由天主教修道院教士彼得·德·迪恩在约1307年至1312年出资制作的。在纹章窗上彼得的跪像下面，写着如下文字：priez pur magister Peter de Dene（请为彼得·德·迪恩祈祷）。

捐赠人对于彩绘玻璃窗的形式和内容具有至关重要的影响。团体捐赠人或者及其富有的私人捐赠者因其所捐赠的大量财物，可以独占最具吸引力的宗教主题。因此，不难理解为什么夏特尔的酒店主和酒商可以为他们自己修建“圣·鲁宾窗”（图163），而圣·鲁宾在教堂中祷告的地位仅次于圣母玛丽亚。为了吸引更多的非宗教人士（无论男女）为教堂提供安置彩绘玻璃窗的捐助，教会的教长和教士会，修道院院长和副院长可能在设计彩绘玻璃窗时不得不放弃肖像的一致性。例如，约克大教堂正殿的彩绘玻璃窗是在约1310年至1339年由不同的神职人员和世俗捐赠者出资打造安置的。所以，虽然教长和教士会设法保留了整体的“彩色带窗”构图，彩绘玻璃窗上所画的宗教主题却主要是为了满足个人祈祷的需要。例如，拥有“教士、皇家的仆人以及学者等头衔”的彼得·德·迪恩可以选择向学者的国际守护神“圣·凯瑟琳”表达敬意，而“金匠兼铸钟人以及前约克市长”里查德·图诺克则选择向“约克的圣·威廉姆”致以敬意，但圣·威廉姆在除了约克镇以外的地方根本不得人心。与其他彩绘玻璃窗形式相比，纹章窗成为可以将个人纪念意义与宗教艺术相结合的日益重要的艺术形式。比如，在约14世纪早期，科隆大教堂的内坛上安装了天窗。在天窗上，皇帝和先知的画像被描绘成站在徽章之上，用来纪念国家和教堂的崇高地位。而约克大教堂正殿的天窗上绘制着那些曾经和皇帝爱德华一世和爱德华二世参加苏格兰战争的贵族，用来表示对他们的纪念。

14世纪的第二季，阿尔卑斯山北部的艺术家们开始探索14世纪早期的意大利饰板和壁画家们的作品中的空间试验和以画叙事的技巧，并以此为蓝本进行艺术创新。在法国，泥金彩绘

插画艺术家们是这些新想法的拥趸者。其中以让·普赛尔的工坊尤为引人注目。工坊所创作了《JEANNE D'EVREUX的日课书》和《BELLEVILLE 祈祷书》。这本书模仿玩具小房子的结构，在其中绘制了一系列三维物象。但是，由于这段时期的法国彩色玻璃镶嵌画全部丢失并不知所踪，所以后人很难判定这种“普赛尔艺术”对于彩色玻璃镶嵌画的影响。从14世纪30年代创作的一小部分东盎格鲁手抄本可以看出，当时英国人对意大利的艺术和肖像并不陌生。这些意大利的艺术和肖像很可能是通过可携带的饰板流传到英国来的。而在约克镇，罗伯特画师工坊（曾经创作了约克大教堂西侧彩绘玻璃窗）曾经以稍微蹩脚的普赛尔结构创作了诸多饰板三维物象。建于大约1325年至1330年的法兰西斯坎教堂（圣·方济会教堂），坐落于瑞士阿尔高州，是为了纪念被谋杀的哈尔斯保·阿尔布莱希特一世（卒于1308年）而修建的。后人在修建教堂的同时还安装了彩绘玻璃窗。在这些彩绘玻璃窗上绘制着《圣经》故事和圣人的生平（图151），而这些情景画的背景便是采用了三维物象的效果。这些彩色玻璃镶嵌画环绕着几何形状的背景框，而在英国和法国这种背景框则被效仿建筑屋顶式样的华盖所代替。在这些背景框中，所画的场景都被安置在一个突出的平台上，并在平台之上再铺设多层的构图。

及至15世纪，彩绘玻璃窗在世界各地流行通用。在14世纪的最后一季，由于绘画风格和技巧的迅速发展变化，促进衍生了一种更精美，而且因摒弃了线条而更具绘画感的“圆润柔和风格”的发展。这种风格影响了各种媒介的国际哥特艺术的样式。艺术家们逐渐根据故事的角色来塑造画像的容貌体态，并藉此来强化绘画故事所带给人的心理冲击。这些画像主要是由画家通过对现实生活的细致观察而创作的，有时候颇为丑陋不堪，更与14世纪优美典雅的人物肖像形成鲜明对比。人们往往通过以下的比较来领略这段时期国际哥特艺术的风格：牛津和温彻斯特为牛津名人托马斯所绘制的肖像（牛津的托马斯肖像创作于约1380年~1386年，温彻斯特的托马斯肖像创作于约1393年），以及布尔日教堂中为贝里公爵（约1395年~1405年）创作的彩绘玻璃窗。布尔日教堂的这幅彩色玻璃镶嵌画很可能是安德烈·波纳沃亲自指导创作的。

从1350年至1450年，艺术家们试图在彩色玻璃镶嵌画中采用建筑艺术风格特点，创作出一种更复杂、炫目，且更华美的玻璃画。艺术家们为了保持彩色玻璃镶嵌画最基本的二维平面装饰效果，仍然保留了以平面的菱花形装饰（几何形状）或者叶纹装饰的背景。这些装饰往往色彩丰厚华美，与白色玻璃以及玻璃画上仿建筑结构的黄色色块形成鲜明反差。直至15世纪中期以后，创作彩色玻璃镶嵌画的艺术家们才开始表现出对限

制创作的窗花格的不满和憎恶。布尔日大教堂中的《天使报喜图》彩色玻璃镶嵌画是由银匠及商人雅克·格尔出资创作的，最早可以追溯到约1450年。创作《天使报喜图》的艺术家在玻璃上绘制了带着闪闪发光小亮片的拱顶，用作画的布景，并且用四扇彩绘玻璃窗组成整幅《天使报喜图》，刻意忽略了窗子之间的窗棂。

在这段时期，玻璃画画家们开始组织起来，并形成了正规化的玻璃画手工艺。他们开始限制试图进入这一行业的其他人士，并且提高了彩色玻璃镶嵌画的社会地位以及工匠的经济收入。因而，彩色玻璃镶嵌画以前一直是一门“城市人的职业”，后来人们又设定了一系列法规来管理这个行业。伦敦在1364/1365年间，约克在约1380年以及1463/1464年，以及法国在1467年分别通过了彩色玻璃镶嵌画法令。在其他的一些城市，比如在布拉格和比利时的安特卫普，玻璃画画家和其他的艺术家一起加入了“圣·卢克行会”。享有极高声誉的玻璃工坊可以凭其声誉而确保它的产品被运送到非常遥远的地方。在英格兰，当时最一流的玻璃工匠很可能会有机会成为国王的玻璃工匠。国王的玻璃工匠这一职位早在13世纪中期就已有先例。在1440年，约翰·普鲁德被任命为国王的玻璃工匠，还被准许住在威斯特敏特宫中的“玻璃工匠屋”里。约翰·普鲁德在1447年受托，为位于沃里克的Beauchamp教堂制作了奢华的彩绘玻璃窗。位于瑞士日欧姆的圣礼拜堂在15世纪中期为波旁公爵查尔斯一世制作了彩绘玻璃窗。制作圣礼拜堂彩绘玻璃窗的工坊也为布日尔大教堂制作了装饰着《天使报喜图》的彩绘玻璃窗。法国斯特拉斯堡的玻璃画艺术家彼得·汉摩尔的作品被出口到德国的乌尔姆、奥地利的萨尔茨保、德国的慕尼黑纽伦堡（图154），以及布莱斯高的弗莱堡。

假如报酬足够丰厚，艺术家们往往情愿背井离乡迁移到别处进行创作。1405年，考文垂的彩色玻璃镶嵌画艺术家约翰·桑顿就曾经受聘到约克为当地的修士会和教长工作。约翰·桑顿此后在约克一直留居到15世纪40年代，并成为当地主要的彩色玻璃镶嵌画艺术家。出身于荷兰奈梅亨的艺术家阿诺德在佛兰德的图尔奈开始了他的艺术生涯，但是他在1502年期间移居到法国的鲁昂，并为圣·高达教堂和圣·昆恩教堂制作彩色玻璃镶嵌画。阿诺德在1513年返回图尔奈，但是仍然和他

在鲁昂的同事和弟子保持着联系。在西班牙和意大利，由于彩色玻璃镶嵌画的传统根基较浅，因此外国艺术家的到来会对当地的彩色玻璃镶嵌画艺术产生极大的影响。法国艺术家纪绕姆·马希拉在1506年受教皇朱利叶斯二世之邀来到罗马，他的作品引起了意大利画家瓦萨里的注意。瓦萨里如此描述纪绕姆为阿雷佐教堂创作的彩绘玻璃窗“这是（上帝）为了安慰人类灵魂而从天而降的旷世奇景”。佛兰德斯的艺术家的到来对15世纪80年代起就开始在英国工作，但是却一直受到伦敦彩色玻璃镶嵌画行会的抵制。直到1497年，巴纳德·弗劳尔被国王亨利七世任命为宫廷玻璃窗画画师，这才确保了荷兰艺术家们和他们的伙伴此后成功地打入英国彩色玻璃镶嵌画行业。弗劳尔为威斯特敏斯特修道院创作的彩色玻璃镶嵌画几乎完全丢失，但是从他为英国格洛斯特郡的费尔佛德教堂创作的彩绘玻璃窗（约1500年~1515年）（图165）中，我们仍然能领略到这位移民艺术家的艺术成就。

到15世纪后半叶，彩色玻璃镶嵌画受到其他绘画艺术形式的影响。而且由于印刷技术的出现，这些艺术形式完全可以打破国家和文化的界限四处传播。其中最典型的例子莫过于荷兰的木刻版本《平民圣经》中的圣经故事。《平民圣经》在15世纪60年代始创于荷兰。但是大约在1466年至1480年为塔特舍尔的圣·三一大教堂创作彩绘玻璃窗的玻璃画画家们以及在费尔佛德的玻璃画画师们却无人不知这本《平民圣经》。巴黎和鲁昂的教堂（巴黎的圣·艾提安杜蒙教堂和圣·玛丽教堂以及鲁昂的圣·高达教堂）在约1500年装饰了彩绘玻璃窗。这些彩绘玻璃窗仿制了泥金彩绘手抄本《安娜·布里塔尼的祈祷书》中的部分插画。1496年和1498年，在法国巴黎出版的木版祈祷书几乎原封未动地仿制了《安娜·布里塔尼的祈祷书》中的部分插图。德国画家阿尔布雷克特·丢勒之所以蜚声海外，尤其得益于木刻版的丢勒画集的发行。比如，牛津贝勒尔学院的东窗，原是为了修建于1522年~1529年的礼拜堂定做的。东窗上描绘着基督在《花园中的痛苦》和《耶稣受难》等彩色玻璃镶嵌画则是以丢勒的木刻版画《激情》为蓝本绘制的。

萨拉·布朗

图147：先知丹尼尔、荷西、大卫和约拿的全身像（约1110年），德国奥格斯堡大教堂，南部正殿天窗。

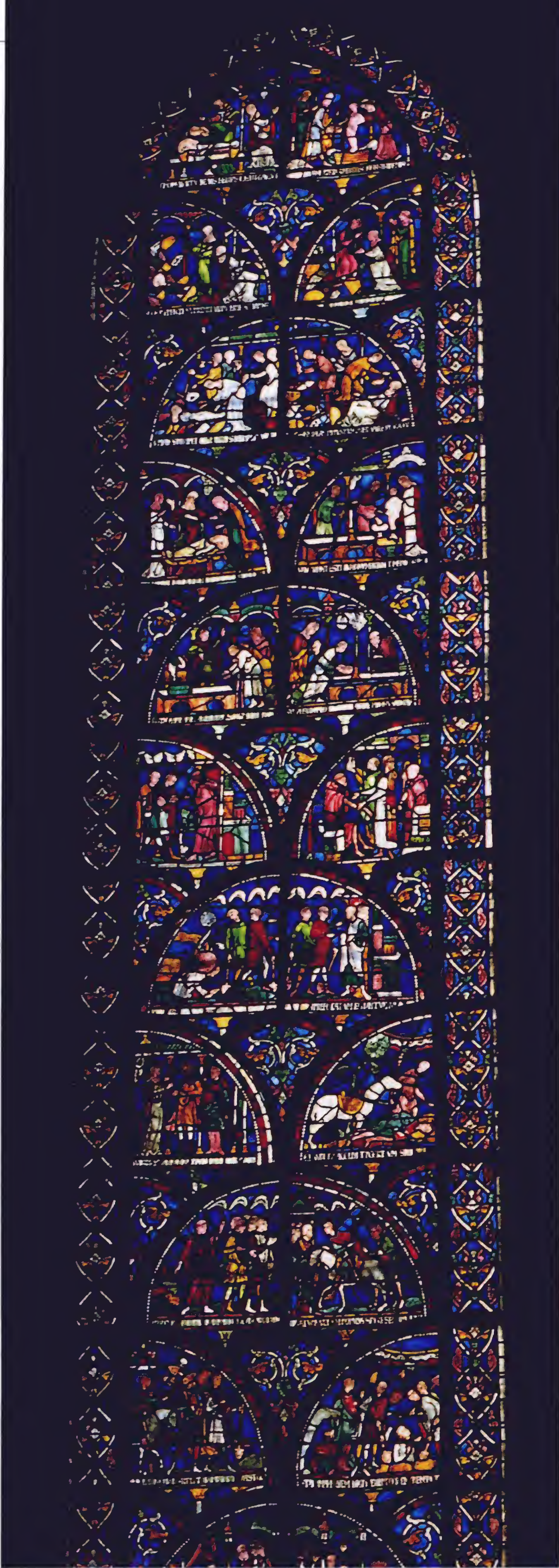


光线和色彩

在德国奥格斯堡大教堂正殿天窗上的四位先知全身像（图147），可追溯到约1100年，并可能是迄今为止流传下来的最早的具有纪念性的彩色玻璃镶嵌画。这四位先知全身像是耶稣基督的21位祖先和先辈画像中的一部分。这些画像看上去非常严肃拘谨，画像之间仅仅以共同的主题联系，而并非以故事或者心理上的联系为穿引。在12世纪晚期和13世纪，教堂里彩绘玻璃窗上描绘的圣人和《圣经》的故事，将彩色玻璃镶嵌画的潜在叙事功能发挥到了极致（图148）。这些彩色玻璃镶嵌画虽然被分开画在一扇扇的玻璃窗上，但是却按照故事的发展连贯到一起，只在中间用生硬的传统叶纹阔边隔开。被一格格窗棂分开的狭长玻璃窗迫使画家不得不重新考虑如何在窗内部署画像和装饰花纹。虽然在神圣罗马帝国地区，尖头的团花图案依然备受青睐，但是画家因为

图148：右图，圣·托马斯·贝克特的往生奇遇（约1213年~1220年创作），坎特伯雷大教堂，三一礼拜堂中回廊上的彩色玻璃窗画（sVII）。

图149：左图，查尔斯·温斯顿（1814年~1865年）的水彩手绘灰色饰板（约创作于1220年~1258年），原来位于索尔斯伯里大教堂，现为英国伦敦图书馆。



以上考虑，在人像或者场景之上绘制了好像天蓬一样的华盖。这种华盖尤其盛行于英国和法国两地的彩绘玻璃窗。随着艺术家们开始更多地采用纯灰色图案装饰，13世纪末期至14世纪的彩绘玻璃窗也更趋向轻灵明朗（图149）。这些纯灰色的装饰图案多呈水平方向，并与装饰着人物的画面并排而列。约创作于1330年的圣·昆恩教堂里的彩绘玻璃窗，便是这种清雅风格的典范（图150）：以纵横交错的叶纹花样为背景衬托着带支撑的华盖，华盖下面是体态典雅的人像。此时的叶纹装饰图案已

经完全自然写实。而于约1300年左右发明的黄色着色剂，不啻是具有革命性意义的颜料，赋予无色透明的玻璃一种闪烁着银色光泽的质感。

图150：《天使报喜图》（1330年），鲁昂，圣·昆恩教堂，bay39。



建筑结构和空间

在彩色玻璃镶嵌画中绘制的建筑图案表现了艺术家对绘画空间感的强烈兴趣。而这些艺术家在14世纪与意大利艺术的接触成了这一趋势的催化剂。例如，在康尼斯菲尔登的圣·方济



会教堂的彩绘玻璃窗（约创作于1325年~1330年）上，艺术家采用多层结构为背景来衬托玻璃上的画像（图151）。

及至15世纪，彩色玻璃镶嵌画中带有魔幻色彩的建筑图案已经和周围的房屋及雕塑一样极具创新性而且精美绝伦。例如，位于纽伦堡的圣·洛伦茨教堂的沃尔卡墨彩绘玻璃窗（图154），创作于约1481年，画中的华盖几乎占了整个彩绘玻璃窗的三分之一，而且呈现出一种椴木雕塑的质感。

到16世纪第一季末期，彩色玻璃镶嵌画受到荷兰饰板画家作品的影响，画面中出现了具有古典风格的建筑图案，以及具

图151：左图，《超凡脱俗的圣·弗朗西斯》（创作于约1325年~1330年），瑞士，阿尔高的圣·方济会教堂彩绘玻璃窗画（nv窗）。



图152：左图，engrand le prince（1520年~1530年）创作的《施洗约翰》（创作于1526年），鲁昂，圣·让雅格教堂。

图153：位于英国莱斯特（15世纪后期）十字碑街18号的彩绘玻璃窗，由菱形和圆形彩色玻璃组成。莱斯特博物馆。

有三维立体空间感的室内截图（图152）和风景。

中世纪的民间以及非宗教彩色玻璃镶嵌画几乎没有作品流传下来，而后人也对这类窗画一无所知。根据文献记载，只有尊贵人家的房屋才可能安装彩绘玻璃窗，而且因为这些玻璃窗珍贵无比，经常会被从一处房子上拆除下来重新安置到另一处房子上。在英国莱斯特一处房子里仍然保留着一系列重要的圆形彩色玻璃镶嵌画，有些仍然保存在镶木框的菱形窗格上（图153）。这栋房子很可能是当时市长罗杰·魏格斯顿（卒于1507年）的宅第。



图154：彼得·汉摩尔（活跃于15世纪后半叶）的斯特拉斯堡工坊创作，沃尔卡墨彩色玻璃镶嵌画（约创作于1481年），纽伦堡的圣·洛伦茨教堂（SIII窗）。

艺术交流

至少从12世纪起，欧洲的许多地方都掌握了制作彩色玻璃镶嵌画的工艺，而彩色玻璃镶嵌画制作也日渐成为一种城市化的职业。因此，彩色玻璃镶嵌画创作艺术家和其他艺术领域的艺术家有广泛的接触和交往。小型彩色玻璃镶嵌画的草图设计常常被委托给玻璃工坊以外的艺术家或者设计师。而大型的建

筑设计工程则需要汇集石匠、雕塑家、装配彩绘玻璃窗的工匠以及画家等各方人士，也因此为艺术家们提供了交换想法和观点的渠道。

例如，为了完成国王亨利三世（1215年~1272年）和爱德华一世（1271年~1307年）的建筑项目，英国各地的能工巧匠都汇聚于一地共同工作。在13世纪的最后十年期间，神龛上、唱诗区的桌椅上以及陵墓上，都装饰着精巧的微型建筑图案。例如，安放在威斯特敏斯特修道院中的爱德蒙·克劳奇派克（卒于1296年）的棺槨（图155）。无独有偶，这些精巧的微型建筑图案也出现在一些平面装饰中，比如，在为威斯特敏斯特修道院特别制作的彻特西修道院瓷砖上（约制作于1293年~1298年）（图156），以及彩色玻璃镶嵌画上都有这些微型建筑图案。例如，在约克大教堂的教士礼拜堂的前厅里装饰着彩绘玻璃窗（图157）。彻特西修道院的瓷砖上绘制着国王肖像，而约克大教堂教士礼拜堂的回廊窗也装饰着这样的国王画像，代表英国国王爱德华一世在13世纪90年代征服苏格兰的功绩——自1292年起，英国宫廷曾经在约克镇花费了很长时间来进行对苏格兰的战争。

及至15世纪末期，随着纸张的普及，特定的设计可

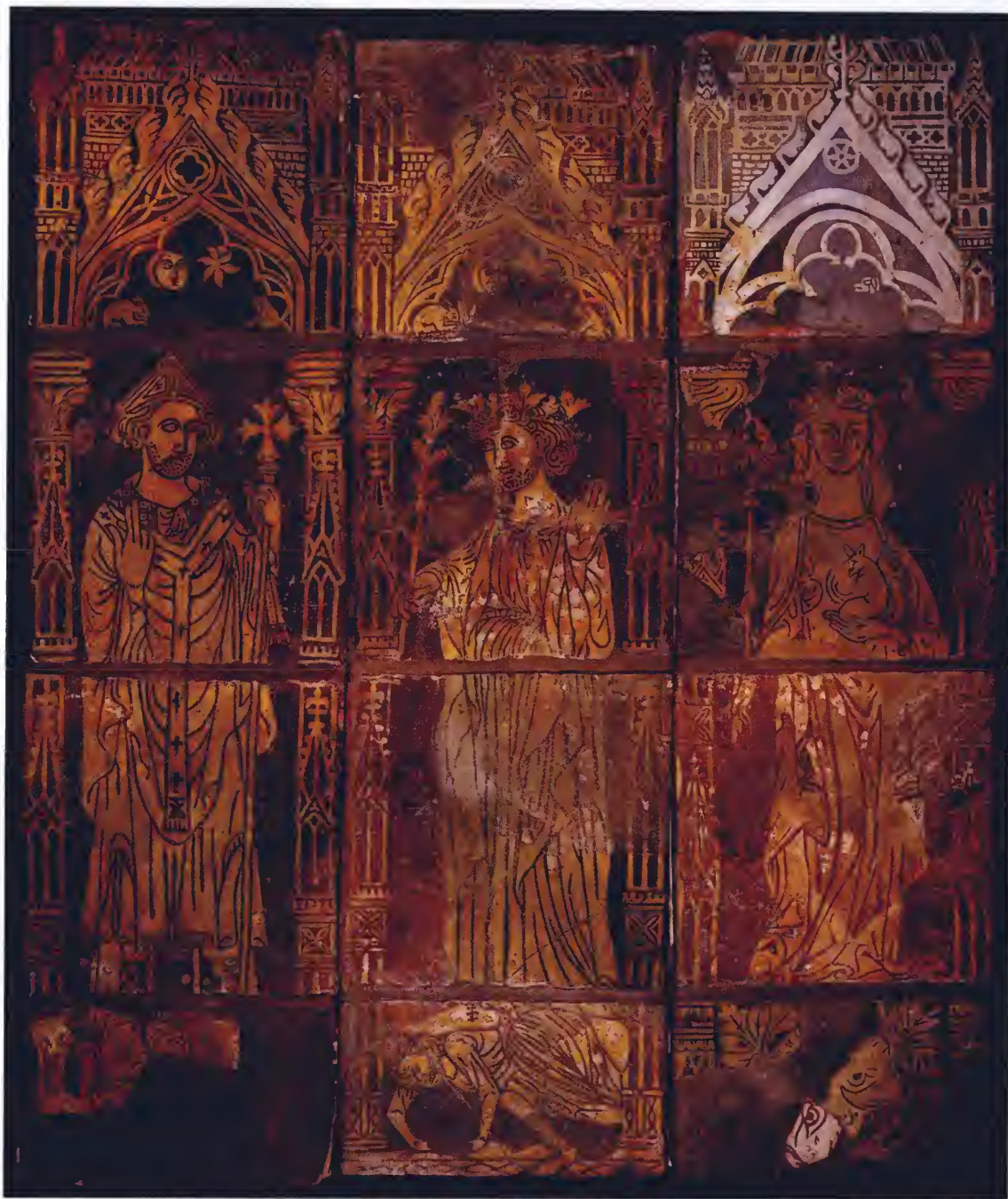


图155：下图，兰开斯特伯爵爱德蒙·克劳奇派克的棺槨，纪念雕刻，（卒于1296年），存放于伦敦的威斯特敏斯特修道院。

图156：右图，绘制着大主教、国王和王后画像的彻特西修道院瓷砖（约创作于1293年~1298年），为威斯特敏斯特修道院特别定制（待考证），伦敦大英博物馆。



以被保存下来并用于艺术交流。素描设计甚至真人大小的草图从此可以被保存、交流并流传下来。森尼诺·森尼尼在15世纪创作的《艺术》一书中讲述了如何将纸页粘合在一起，来制作彩色玻璃镶嵌画的设计草图。以上这些发展可能对创作以民俗为背景的“现成绘画”产生了很大的影响。当时常见的民俗画多是染成黄色的圆形小画。例如，《索吉鲁斯（荷兰语：挥霍无度）的故事》，是《败家子》的荷兰民间版本。当时的民间剧团将这个故事搬上舞台，并在很多地方表演。此后，这个故事又被绘制成图画（图159）和彩色玻璃镶嵌画（图158）。



图157：《国王画像》（约创作于1295年），约克大教堂的教士礼拜堂前厅的彩绘玻璃窗，第VIII扇窗。



图158：上图，《穷困潦倒的索吉鲁斯》（约创作于1520年），以黄色为基调的彩绘圆形窗格，现为伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆。



图159：右图，皮埃特·康尼立兹（不详）创作的《穷困潦倒的浪子》（创作时间不详），亚麻布胶画颜料画，巴塞尔，公共艺术品收藏，艺术博物馆。

彩绘玻璃窗捐资者的画像

为教堂捐资制作彩绘玻璃窗的富人、牧师、贵族、宗教共济会，以及商会，都对彩色玻璃镶嵌画的内容和外观产生过极其重要的影响。捐资者对彩色玻璃镶嵌画的影响通常体现在窗面的设计草图中（供捐资者审稿用，以表明“已阅”）。这种经过捐赠人认证的设计草图是捐赠者和彩色玻璃镶嵌画艺术家之间合约的一部分。在1983年发现的一组认证设计草图大约创作于1526年~1529年期间，共有24张小草图。这组草图是为汉普顿宫的红衣大主教托马斯·沃尔西的礼拜堂创作的。在镶嵌画草图（图160）的右下方，画着约克红衣大主教（1471



图160：左图，设计草图（供捐赠彩色玻璃窗画的人审查用，表明“已阅”），汉普顿宫礼拜堂的东窗（约创作于1526年~1529年），比利时布鲁塞尔，皇家美术博物馆。

图161：上图，《摩西和燃烧的灌木》（约创作于1150年~1160年），上面还画有彩色玻璃窗画画家格拉克斯的画像，此画原位于阿恩、施泰因，现为曼斯泰westfalishes landes博物馆。

图162：上图，彩色玻璃窗画，《使徒托马斯身旁的亨利·曼墨斯菲尔德》（卒于1328年），创作于约1294年，牛津默顿学院礼拜堂。

年~1530年)，正双膝跪倒进行祷告。

捐赠者的画像很早就出现在彩绘玻璃窗上。在阿恩施泰因的普雷蒙特雷修会的修道院中，有一幅约创作于1150年至1560年的彩色玻璃镶嵌画（图161），上面绘制着彩色玻璃镶嵌画家格拉克斯的画像。这幅画像既代表他是此画的制作者也表明他是出资创作玻璃窗的捐赠人。但是格拉克斯却似乎并不是整个窗画的设计者。

不知是不是为了急于让后人记住自己，亨利·曼墨斯菲尔德的玻璃窗画画像颇为放肆不羁。他号称是牛津默顿学院礼拜堂14扇边窗中12个边窗的创作者，窗画上刻着如下铭文：

“亨利·曼墨斯菲尔德的画像”。礼拜堂于1294年建成，而亨利的画像在礼拜堂里的彩色玻璃镶嵌画中出现了24次(图162)。夏

特尔大教堂的圣·鲁宾彩绘玻璃窗创作于约1230年（图163）。这幅彩色玻璃镶嵌画可以说糅合了宗教和商业的双方利益。酒店老板和葡萄酒商们所以选择“鲁宾窗”，一部分是因为这位教皇的圣徒曾经是修道院的葡萄酒库管理员，还因为他在祷告中的地位仅次于圣母玛丽亚。和葡萄酒有关的场景占据了窗画的主要位置，通过它们的核心位置，背景颜色的不同，和它们与周围窗格重叠的方式，使它们与绘画中圣徒传记中的元素区别开来。

萨拉·布朗

图163：圣·鲁宾彩绘玻璃窗（约创作于1230年），夏特尔大教堂正殿北部走廊，第45扇凸窗。



彩色玻璃镶嵌制作工艺

一旦双方就彩色玻璃镶嵌画的设计达成共识并签订合同，彩色玻璃镶嵌画的制作者就会准备一张全比例的设计草图。这张草图便是整个制作工艺过程中的指导图：将透明玻璃放置在草图上按照规格比例准确切割；而各小块彩绘玻璃也会按照草图用带沟槽的铅制框架组装且焊接。

大部分中世纪的彩色玻璃镶嵌画草图是画在一张白板上的，这种白板可以在清洗涂白之后重新使用。如果图案相同（比如华盖，或者背景等），一张草图就可以重复使用。同时，这种方法也不啻是对工坊彩色玻璃镶嵌画制作的严格要求——即所有华盖和人物等必须在草图离案之前切割好，上彩绘，且用铅制框架组装焊接。12世纪，西奥菲勒斯曾经在文集中描述过这种草图白板，而唯一流传下来的草图白板如今保存在西班牙东北部的赫罗纳（即加泰罗尼亚，又或译为卡塔卢尼亚）。从这张草图中可以看出14世纪早期的一些华盖图案和人物图案正是按照此图制作的（图164）。

中世纪的彩色玻璃镶嵌画工匠使用一种锯齿状的金属工具。这种金属工具是一种用来烫平铅管接头的烙铁，会在各块玻璃上留下清晰可辨的“齿痕”。尽管工具相对简陋，但是却可以用它来切割形状复杂的玻璃。“切割线”不仅规定切割玻璃的尺寸和形状，而且确定了成“H”形的铅条（calmes，源于拉丁语的CALAMUS）的位置，这些铅条将各块玻璃连接到一起。这些铅制框架必须经过仔细设计安排从而和整个设计构图浑然一体，不能因此而分散观者的注意力（图165）。

中世纪的彩色玻璃镶嵌画工匠的切割技艺着实令人叹为观止：比如，工匠们可以在玻璃上切割或者钻出一个圆孔，然后将色彩对比鲜明、散发着“宝石光泽”的小块玻璃镶嵌在玻璃圆孔内。又如，工匠们还可以将这些小块玻璃嵌入神像头上的光环或者衣袍的褶边（图167）里。这种极其费时且耗资昂贵的技巧在15世纪晚期被大量应用，尤其是在最富有的捐赠人雇用的工坊更是如此。红色（红宝石色）玻璃一般都是不透明的，除非是用叠压在白色玻璃上的方式制成的才会透明。玻璃工匠有时候利用这种易变的特性来制作火焰，但是有时候他们也会磨掉一些红玻璃，为的是显出红玻璃下面的白色玻璃底色。那些被用于窗画的徽章上或者表现长袍上精美刺绣的“磨沙红宝石色玻璃”（图166）价值非常昂贵。



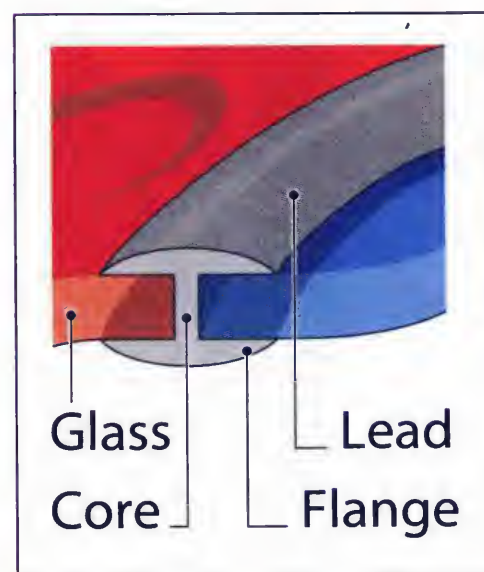
图164：右图，14世纪彩色玻璃工匠为赫罗纳教堂制作彩色玻璃窗画的工作台。



图165：上图，窗画中圣母玛丽亚的头像、头发以及头上的光环都是从同一块玻璃切割下来的（约创作于1500年~1515年），英格兰格洛斯特郡的圣·玛丽教堂，第nIV扇窗。



图166：左图，《大卫王画像》（约1500年创作），画像身着的短外衣上的腰带和纽扣都是将红色玻璃经过磨砂之后做成的，此画是威尔士的Llanrhaedre教区教堂中“耶西树”的一部分。



铅制框架：

如上图所示，许多将整个彩色玻璃画连接到一起的H-形状的铅条（Calmes）表面呈圆弧状，但是也有些铅条表面呈扁平状或者带状。铅芯几乎都是1.5毫米宽（合约1/16英寸），铅条的边缘标准宽为5毫米（约1/5英寸）。

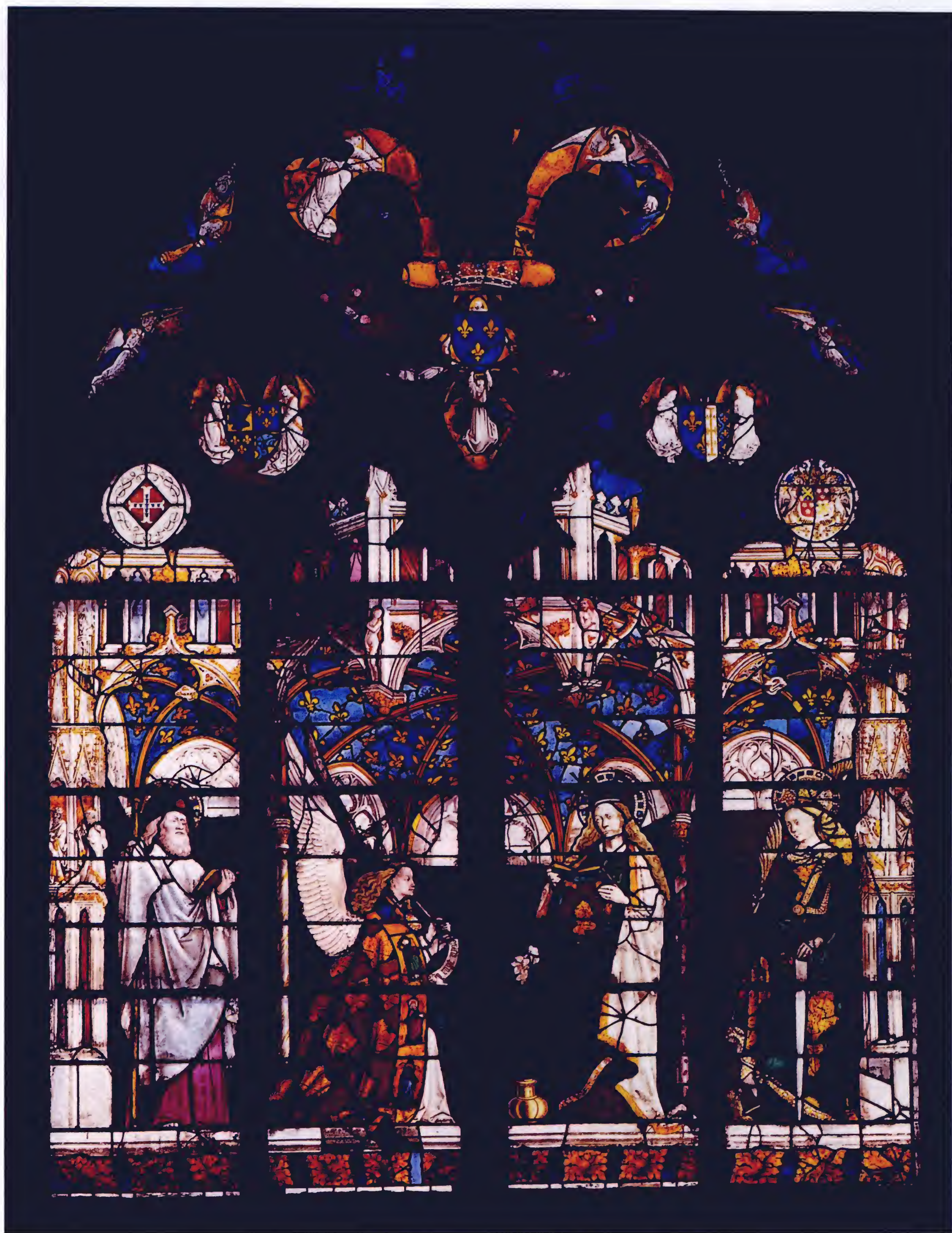


图167:《天使报喜图中的圣·雅各和圣·凯瑟琳》, 衣袍的褶边和画像头上的光环都用镶嵌的“宝石色”彩色玻璃装饰(约创作于1448年), 由雅戈·科尔为布日尔大教堂创作。

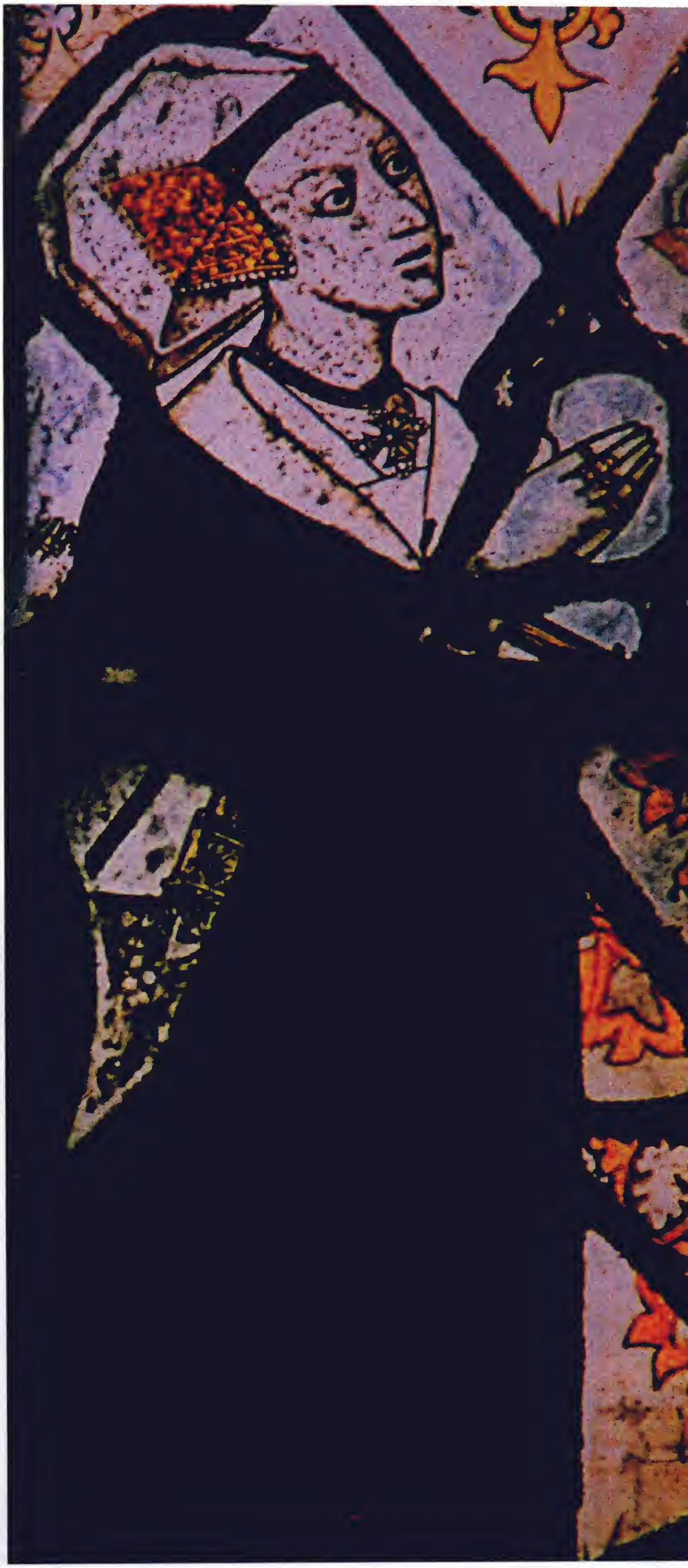
制作彩绘玻璃

彩色玻璃镶嵌画的工坊所用的彩绘玻璃是从生产商和供货商那里按照整块购买的。这些玻璃的色彩和色调可以在工坊里通过机械方法（比如打磨）来进行调整改变（图166），但是真正使得这些玻璃发生质变的却是上涂色——通过控制玻璃所能透过的光线的多少来改变玻璃的质感。

彩绘玻璃的制作是将氧化铁和磨砂玻璃混合在一起用作助溶剂，并将阿拉伯树胶和葡萄酒或者尿液混合用作粘合剂。用各种不同的动物毛制作的刷子来给玻璃涂上经过稀释的颜料（最宽的上色刷实际上被称为“Bager”，也就是獾毛笔）。这些刷子或者是用来涂画浓稠而深重的轮廓线，或者将颜料涂满玻璃形成亚光的背景以供装饰，也可以用来在玻璃表面涂上薄薄的一层颜色来勾画形状。至今流传下来的最早的彩色玻璃镶嵌画，比如大约公元1060年维桑堡的彩色玻璃镶嵌画耶稣头像（图168），显示了

图168：下图，下莱因省维桑堡的圣·彼得和圣·保罗修道院的耶稣头像（约公元1060年），采用西奥菲勒斯笔下描绘的三色彩绘玻璃技巧，斯特拉堡的圣母院建筑博物馆。

图169：右图，马格利特·菲茨爱丽丝的头像（约1461年~1469年），头像的菱形头饰上半部分采用了点刻阴影、刻划和贴背画等技巧。瓦特伯雷牛津郡的圣·玛丽教堂。



当时的工匠勾勒彩色玻璃镶嵌画轮廓线和平涂技巧已经炉火纯青。干燥的刷子顶端可以用来在将干的颜料上进行点彩，还可以使用不同的针或者刺状物在画面上挑点出想要突出的部分或者预留出来的装饰。玻璃的正反两面都可以作画。

15世纪60年代沃特派雷的彩色玻璃镶嵌画（图169）展现了这种玻璃画全部的精湛技巧，包括如何在玻璃的表面描画出的像薄雾一样的轻纱。彩绘玻璃经过在窑中烧制将颜料融化，才能保持永不褪色。

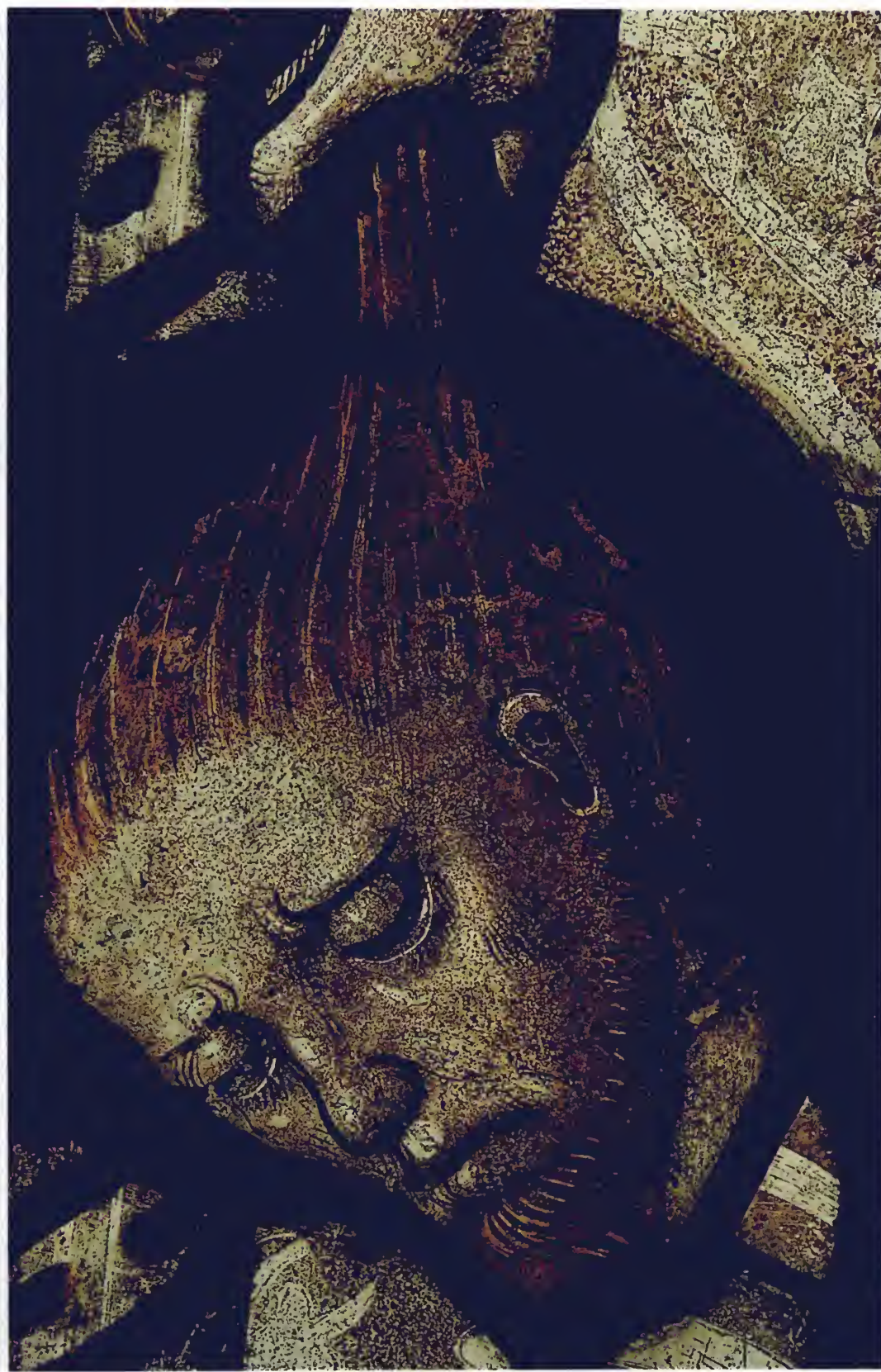
在14世纪的前十年，工匠们学会了银黄扩散着色法（又称

为银染色法）——即硝酸银或者硫化物经过燃烧后将白色的玻璃染成黄色，或者将蓝色玻璃染成绿色。这种技巧被广泛用于建筑细节装饰，就像14世纪80年代牛津的新学院的彩绘玻璃窗所用的技巧（图170）。一直到15世纪末期，其他的玻璃染色（比如以赤铁矿为原料的浅红色，深红色和粉红色染色法）也加入了彩色玻璃镶嵌画的颜色谱系。最近在格洛斯特郡的费尔福德发现的彩色玻璃镶嵌画中就加入了深红色来提升玻璃彩绘的温暖色调。

萨拉·布朗

图170：托马斯·格拉齐尔，彩色玻璃建筑画细节（约1388年~1396年装配的玻璃），这是在14世纪早些年期间首次运用了银黄扩散着色法，使得白色的玻璃变得更加有生气，牛津新学院（约1388年~1386年装配）。

图171：（古罗马暴君）尼禄的受害者头像细节（约1500年~1515年绘制），彩色玻璃镶嵌画加入了深红色的颜色来温暖了头像头发的色调，格洛斯特郡的费尔福德的圣·玛丽教堂，北部正殿天窗。



中世纪的绘画

一般而言，中世纪艺术不同风格的分段并不像后来那样，是艺术家们刻意追求不同的艺术抱负导致的结果。虽然，在这段时期没有任何理论著作来解释这些不同的风格；但是我们还是能从一些引文中看出中世纪绘画的部分风格理念。比如，德国的哈利伯查德（艺术史家）在描述“具有哥特风格的建筑”时，将其解释成法式风格（opus francigenum）。这一术语反映了法国文化和政治在1100年至1350年对整个欧洲的影响。在这段时期，主要的艺术风格理念是效法罗马的文化和艺术，对整个西欧来说，罗马的文化和艺术就意味着曾经维持了罗马帝国的拜占庭文化和艺术。但是，基督教在欧洲文化中占有举足轻重的地位，可以说深刻影响甚至是统辖了整个欧洲公开或者私人，宗教或者政治等各种活动。绘画在中世纪并非仅仅用作装饰，更主要的是具有教诲和虔诚信仰的内涵。1世纪的西方基督教艺术，在绘画技巧和审美方面取得的成就所起到的作用微乎其微。甚至在有些艺术评论家看来，中世纪其实严重地阻碍了绘画的技巧和审美的的发展。但是，渐渐地，描绘世俗生活的绘画开始成为宗教教诲的重要部分。描绘圣人生活的绘画，以及虔诚信仰的各种著作尤其可以帮助更多的人理解宗教的意义。虽然从实际而言，无论是具有图解性的壁画，还是彩绘玻璃窗上描画的细节，都无法成为格利高里教皇宣称的“为文盲布道的《圣经》”，但是牧师们还是可以根据这些壁画来进行布道或者描述其中的画像，从而给他们的听众留下深刻的印象。在1200年，对那些见多识广的艺术恩主们工作的艺术家们而言，一个画家必须拥有的才能显然是具有描述性的绘画技巧。

从1000年至1175年期间的西欧艺术通常被称作“罗马风格”。然而，这种独特的艺术风格在这个阶段之后仍然在中部和南部欧洲持续流行，而且这种艺术也并不见得就比后来的艺术在风格上更接近罗马艺术。虽然我们对这段时期的世俗艺术知之甚少，但是在当时，尤其是在意大利和北部西班牙的教堂的内部和摆设采用大量的世俗艺术作品作装饰。假如此时的牧师们和艺术家们了解拜占庭的艺术装饰传统，那么他们通常还会在墙壁上装饰以叶形饰纹，来烘托神圣不可侵犯的基督和圣母玛丽亚的画像，并用蓝色的背景来衬托一排排的圣人画像和描述他们生活的生平故事画（不幸的是，这种蓝色中的矿物

蓝常常会因腐蚀转变成孔雀石绿）。如果他们能够负担得起马赛克的费用，则会普遍采用昂贵的金色作为背景色。绘画的底色通常被分成绿色、蓝色和黄色等不同色板——这种带状分割绘画空间的画法来源于希腊艺术。拜占庭艺术中那些超凡脱俗的画像在后来的西方艺术中被进一步系统化，画像的层层褶皱的衣饰已经形成固定的风格，衣服呈三角形下垂并镶嵌以平行线。这种画法被艺术史学家称之为“潮湿折叠”法（因为这种画法表现了衣服贴在极具立体感的人物身体上，好像湿衣贴身一般，因此得名）。这段时期壁画和手抄本彩绘插图的典型风格，是采用色调鲜明的华丽镶边，并装饰着棕叶饰和莨苕叶饰。

但是，法兰西西部的艺术家们喜欢用一种更生气勃勃的线描人像来反映早期中世纪的艺术传统，而这些人像通常用白色的背景衬托。后来，哥特风格的建筑家们开始着重于嵌边和窗户的装饰，并且缩小了整个墙壁的空间装饰。这种浅色调就此成为法国和英国教堂装饰的主要风格，广义而言就是将教堂装饰缩减成模拟石砌的纹样，采用涡形的叶饰格子或者横线，并用红色的线条陪衬白色的背景，然后用彩绘玻璃窗和装饰得越来越奢华的祭坛来展现丰富多彩的装饰。祭坛装饰着前檐和金属挂饰，还装饰着彩色雕像。在此期间，艺术家们也开始逐渐采用其他的材料或者媒质来创作嵌板画。

及至12世纪末期，欧洲兴起了一种新式的装饰风格。这种风格直接受到古典风格的灵感启发。凡尔登的尼古拉斯（法国金匠）创作的克洛斯特新堡布道坛正是这一风格的最佳体现（1181年）。这种新兴的装饰风格成为金属工艺，法国和英国的礼拜堂雕塑，以及手抄本装饰的主导风格。我们从一些少量留存下来的精制壁画上也可以看到这一主导风格。在奇切斯特的教皇宫礼拜堂里，有一幅画着圣母和圣婴的圆形装饰画（图176）。这幅画采用13世纪兴起的哥特式审美风格，简约地表现了这种新兴的风格：轻柔明朗的构图，温柔亲切的表达，加强了轮廓的圆滑韵律感，蓝色的背景和红色、黄色以及绿色的框线形成鲜明的对比，而绘画中轻盈的人体和白色的灰泥背景也相映成趣。德国“锯齿状风格”也正以这种“13世纪的艺术风格”为基础发展而来的。这些艺术发展促使德国（实际上是西西

里)皇帝弗雷德里克二世重建古代的艺术风格,并以此来巩固他的王国复兴:这便是15世纪文艺复兴运动的历史起源。

13世纪中期的绘画由于受到雕塑的影响,形成了一种更具有厚重垂感的风格:束腰外衣和斗篷不留痕迹地用光和阴影,来显示布料从人体上垂下来的涡形华美质感,并营造出一种匀称的身体起伏感。这种匀称的起伏感受到古希腊的对称性(雕塑或绘画中以对立方式表现出人体各部分的)均衡启发,但是却方向正好相反,赋予大部分站立的人像一种S形的动感。13世纪北欧最卓越的绘画代表可能就是图172中的绘画。

对于形象艺术而言,从“仿罗马风格”到“哥特式风格”的演变并非代表了最彻底的绘画技巧的进步。相反,从“13世纪的艺术风格”到成熟的巴黎式的雕塑和绘画风格(约1240年)的转变才是这一绘画技巧进步的象征。更重要的是,在帕拉奥洛基王朝时期的文艺复兴运动影响下,绘画艺术首次引进了绘画的空间感。此时拜占庭王国已经被从西方的侵占下解放出来,正好与帕拉奥洛基王朝有意恢复古典风格的艺术传统不谋而合。帕拉奥洛基王朝的文艺复兴运动采用了10世纪的艺术模式——这是因为10世纪的艺术创作所意图表达的美感和古代绘画艺术家的高超技巧都得到完好保存。也是在这段时期,由于乔托·迪·邦多纳(1270年~1337年,意大利画家、雕刻家、建筑师)和其他当代的罗马画家在绘画时采用正前方视角构图,因此艺术家们也开始摒弃从前喜欢的“鸟瞰全景”视角构图。此期第三个重大的改变,是画中的人物不再身着1340年左右的欧洲式长裙,画家们采用了按照性别不同而精心裁减的外衣来体现人体的曲线美。此时,开始流行在手抄本的空白处描绘自然景物的插画,此后这一趋势也随着时尚和不同的社会阶层,很快蔓延到从壁画到手抄本彩饰等各种形式的绘画。

观赏者从画面正前方看到的“绘画空间”,以及阿尔伯特倡导的15世纪的古典风格,都主要归功于意大利画家谨慎的绘画装饰风格。这是因为在彩绘玻璃窗和琐碎的砌石或者与之相随的叶饰花纹装饰方面,教堂给予这些画家极少的发挥空间。相反,仿罗马风格的教堂中那些色彩丰富的大型绘画作品开始逐渐地改变,艺术家们开始在画面上保留大量的空间,并且采用更富有幻景效果的设计,为的是尽可能地装饰所有能装饰的墙壁。这种风格的改变形成了一种大型的循环叙事性绘画,既可以晓之以理,也可以动之以情。阿夕斯的圣弗朗西斯科大教堂中殿上部装饰的《圣·弗朗西斯的第二次生命》壁画(图177)很可能极大地体现了这种绘画空间的潜在艺术魅力。圣·弗朗西斯曾经奠定了圣·弗朗西斯科大教堂的宗教主导地位,死后又被埋葬在这座教堂。这座罗马教廷以颇具现代风格的视觉循环装饰效果来纪念圣·弗朗西斯的一生。圣·弗朗西斯

传道的画面和他在所熟悉的(意大利中部)翁布里亚(地区)的城镇和山区创造的奇迹等画面与墙壁融为一体。这些绘画的空间是根据拜占庭和罗马绘画中的空间视角,以及罗马石棺正面的雕塑效果来设计的。这种新的艺术技巧,源于艺术家们对古老的或者拜占庭式的罗马绘画技巧的重现,并在一百年之后重现了弗朗西斯的生活。这些壁画主要是由罗马的绘画工坊完成的,而年轻的乔托也在其中(据说乔托正是这些壁画的作者),并由此奠定了14世纪的意大利绘画艺术的主要特色。

乔托曾经为阿西斯低层的教堂亲自设计了《耶稣诞生图》。其中,《涤罪和神庙中的基督和长老们》(图178)的绘画构图中的空间几何度量法以及画家对画中人物重要活动的沉着观察,在此后的一个多世纪里为许多欧洲绘画设定了精良的标准;而这些设计后来又被锡耶纳、布拉格以及威斯特敏斯特等地方所模仿。

绘画对住宅的装饰性取决于其社会重要性和其主人或者供养者的经济实力。在阿维尼昂的教皇宫或者威斯敏斯特的英国国王的房间里装饰着各种各样的绘画:带叶纹装饰的或者描绘社会活动的绘画(比如狩猎),以及描绘圣人生活的绘画(比如以被封为圣徒的英国国王们为主题的绘画)。这段时期留存下来的最伟大的非宗教主题绘画是《好政府与坏政府的寓言》(创作于1337年~1340年,并在约1370年~1375年进行部分修复)。这幅画是由安布罗吉欧·洛伦采蒂(于1319年创作此画,卒于1348年,意大利锡耶那派画家)和安德里亚·凡尼(1353年~1413年)一起创作的。另一种说法是安布罗吉欧同另一个画家一起创作的。后来的艺术家多次临摹这幅描述繁荣的和灾难性的城市的社会性寓言画。这幅画展现了人们的服装从宽松的衣袍到约1340年时裁剪合体的服装的时尚潮流变化,更表现了从苛严的寡头政治的城市政府到统治较宽松但却受到士兵和土匪威胁的政府的变动。后期的艺术家摒弃了安布罗吉欧对空间和绘画比例的控制,为的是最大限度地借用画面展示所要表达的直观信息,却因此不幸地造成了一种巨大的议会式场景。这种单调平坦的空间处理和感情的缺乏被认为是14世纪后期托斯卡纳式绘画的退步,而且被看作是对1348年到1349年期间爆发的黑死病所引发的恐慌的一种反世俗对抗(虽然这种说法显然令人难以置信);但是,在意大利或者欧洲的其他地方,却并没有任何艺术作品被看作是由瘟疫引发的结果。

中世纪盛期的大部分绘画作品以及其他艺术创作,都是由大教堂的神职人员或者由王公贵族们出资雇用艺术家们创作的。这些王公贵族们也常常资助教堂的活动。虽然在中世纪盛期,艺术赞助恩主很少像后期的恩主那样,在艺术创作中起到创新作用,但是,仍然有一些恩主,尤其是查尔斯四世皇帝,



破例参与整个艺术的创作。查尔斯四世激发了此后一系列的建
筑和艺术创作，而这些艺术创作标志了波西米亚的新重要地
位。圣十字架礼拜堂坐落在卡尔斯坦（图180）城堡。这座城
堡是查尔斯四世所拥有的皇家城堡。整座礼拜堂用次等宝石镶
嵌，礼拜堂的整面墙壁上都装饰着嵌板画，其中大部分都是圣
人的画像。画家西奥多里克爵士（1359年~1368年从事艺术创
作）在1365年创作了圣十字架礼拜堂的绘画，并因此而获得国
王的奖励。西奥多里克笔下的绘画具有微妙的立体感，而且夸
大了真人的特征——从这一点我们可以看出西奥多里克已经掌
握了意大利的绘画技巧，并且开始寻求更细致地描画人物特征
和感情表现力的创作方法。在此后的一个世纪中，北欧艺术体

图172：左图，无名英国画家，威斯敏斯特大教堂的祭坛装饰画（创
作时间为约1270年~1280年），橡木板上的油画和蛋彩画，背景中镶
嵌有锡箔，浮雕宝石和宝石，0.96米×3.34米（合3英尺又3/4英寸×10
英尺11又1/2英寸），伦敦，威斯敏斯特修道院大教堂。

现了西奥多里克的绘画中所表现出来的特征。随着壁画逐渐
被可移动或便携式绘画所代替，而西奥多里克将自己和托马
索·达·莫迪纳（创作生涯1325/1326年~1368年）早期的绘画
综合在一起装饰礼拜堂，意味着嵌板画不再仅仅是祭坛画或者
装饰画的一部分，而是成为一种独立的绘画流派。

罗伯特·吉布斯

从仿罗马式风格到哥特风格

《诺亚醉酒》（图173）是圣·萨文教堂圆筒形穹顶全套天顶画中的一幅。这套天顶画以《旧约》故事为主；画中诺亚的儿子们对他酒后失态的反应正是“最后的审判”的原型。这幅画以线描勾勒出轮廓图，并采用平涂色彩，画中人物四肢修长，姿势生动，反映了法国本土艺术回归“后罗马艺术”的传统。相反，贝尔泽城礼拜堂里的壁画，则采用潮湿折叠法精心绘制的人物和整齐的构图（图174）。贝尔泽城礼拜堂的壁画虽然在技巧上与拜占庭壁画的古典风格不能同日而语，但是却分明是刻意地模仿拜占庭壁画的风格。“西班牙塔胡尔的迦太罗尼亚艺术家们”（图175）虽然也刻意模仿拜占庭的壁画风格，但是却采用了与圣·萨文修道院教堂壁画极为相似的线描技巧；这些壁画以“非古典”的技巧来模仿拜占庭艺术传统，表现了20世纪的艺术家们对“早期艺术”的痴迷。

在《诺亚醉酒》中，草草勾画的房屋悬浮在画面背景中，显示出艺术中的古典思想经久不衰的影响力，与画中环绕诺亚周身的气泡状的椭圆框形成鲜明的对比。在另外两幅教堂拱顶画中，耶稣圣像的周围则环绕着更正式的气泡状椭圆框，又称mandorla（即圣像画中人像周围放射出来的柔光），椭圆框中

像彩虹一样的部分则代表着天堂和万能的神力。

在约1100年左右，圣母玛丽亚作为耶稣的生母开始在私下受到世人的膜拜。与异教学说相反，圣母玛丽亚既被看作是凡人又被奉为神明。在《奇切斯特圣母》（图176）图中，圣母玛丽亚深情传神的凝视以及耶稣对她的拥抱，表现了通过唤起圣母的慈悲之心来帮助凡人的意义。虽然圣母身着的长袍上带着轻柔的褶皱，仍然是“1200年的式样”，但是画中圣母呈三角形的脸部，还有用粗线加深的轮廓都显示出13世纪的绘画风格。圣母被身边的天使簇拥着；而画中镀金的香炉已经氧化，弄脏了石膏底面。

多年之后，从威斯敏斯特大教堂的祭坛装饰画（祭坛后部的高架，供放十字架、烛、装饰品等）（图172）中，可以窥见此时的绘画已经受到巴黎现代化风格的影响，而且相当富有戏剧性：装饰画中的耶稣、修道院的赞助者圣·彼得以及其他三个已经辨认不清的圣人或是天使画像，无不令人肃然起敬。这幅画描述的是耶稣通过自身的奇迹见证了失而复得的神力。装饰画中像天鹅绒般柔软的绘画造型产生一种强烈的幻景效果；镶框则为其中的耶稣和圣人们营造出一种建筑式的背景。但是，毋庸置疑，这幅画中典雅的人物风格和装饰才是最引人注意的地方。这幅祭坛画采取正面视角，并搭配仿建筑式的画框，加上富有幻景色彩的绘画技巧，带来一种富有雕塑感的

图173：下图，法国西部艺术家，《诺亚醉酒》（17世纪末期），蛋彩画，或者是画在干石膏（灰泥）上的胶彩颜料画。此画是圣·萨文-努尔-加尔塘伯教堂筒形天顶画中的四幅壁画之一。



美，更仿佛是一幅被凝结了的戏剧场景。哥特式艺术，首先是在神权统治的社会中，以高度写实的自然主义来推广基督教的信仰和与其有关的宗教活动。

图174：下图，勃艮第艺术家，坐在王位上的基督的教堂拱顶壁画（约1103年~1150年），画在干石膏（灰泥）或者湿壁上的蛋彩画，贝尔泽城。



图175：右上图，加泰罗尼亚（加隆纳）艺术家，坐在王位上的基督的教堂拱顶壁画（约1103年~1150年），tahull 的圣克莱门特，画在干石膏（灰泥）或者湿壁上的蛋彩画，巴塞罗那，加泰罗尼亚国家艺术馆。



图176：无名英国画家，《圣母与圣婴》（约1250年~1260年），画在干石膏（灰泥）上的蛋彩画或者胶彩颜料画，描金银，圆周直径为80厘米（合32英寸），奇切斯特，教皇宫礼拜堂。

14世纪的罗马理想

在《圣·弗朗西斯的生平》壁画中的每一幅壁画都被螺旋形的柱子分成三部分，令人不禁想起所罗门的神庙。第一幅壁画的正中间，画着弗朗西斯以“乐善好施”开始他的布道（图177）。从画中，我们可以看到环绕着阿西斯的风景特点；壁画采取空中视点描绘背景中的拜占庭，运用罗马绘画中描绘山峦的方法确定了壁画的绘画空间，并且采用了罗马石棺雕塑正面的效果图来塑造画中的人物。乔托简化并统一了这些绘画空间的紧张有致感。在位于阿夕斯的低层教堂里，乔托雇用了大量的助手来协助他完成教堂里的壁画，但是他的壁画设计实际上借鉴了布拉格的锡耶纳教堂壁画和威斯敏斯特修道院大教堂壁画的风格。在壁画中，还是孩童的耶稣正在向犹太长老们发号施令（图178）；这幅壁画看起来好似洋娃娃玩具房子的内部一样，没有正面的墙壁，使人可以一目了然地看到房子的内部。房子的屋顶和板凳的后退性构图，极为符合几何原理。画中的人物采取古典艺术中的水平构图，一字排开，使得观者可以领略到画中人物的内心交流。但是，壁画中的建筑式背景和悬垂的衣饰，则是非常显著的北方哥特艺术的风格。

在他为锡耶纳教堂创作的“寓言”壁画中，安布罗吉欧主要借鉴了波伦亚人的法典泥金彩绘手抄本中的图画，在端壁上描绘了统治者、司法人员以及宗教中的第七级天使等人物，并且还描绘了国家以及城镇的日常生活场景。画中古典式的庄严构图和以正面视角描绘的画面无疑取材于乔托的壁画，但是安布罗吉欧还采用了拜占庭风景画中的高视点，使得观赏者觉得画中的城市和乡村起伏有致。这种高视点其实早已经被锡耶纳画家杜乔采



图177：上图，罗马工坊，《圣·弗朗西斯的生平》壁画中的第一幅，《圣·弗朗西斯将自己的斗篷送给一位贫穷的骑士》（约1295年），壁画，每幅壁画约3米（合9英尺10英寸），阿夕斯，圣·弗朗西斯高层教堂，北部端墙的第一副壁画。



图178：下图，乔托·迪·邦多纳（约1267年～1337年），完成这幅壁画的还包括与他一起创作《斯特凡大公三折板画像》的助手们以及巴迪礼拜堂的工坊成员，《教堂中的基督和长老们》（约1315年～1320年），壁画，阿夕斯，圣·弗朗西斯下教堂。

用。与乔托和安布罗吉欧的人物相比，凡尼(不详)笔下的人物仍然身着松散的服饰，但是却显示出更独特更细致的时尚感。但是，凡尼创作的绘画无论从质量还是绘画空间上，都在安布罗吉欧和乔托之下：凡尼更注重体现人物时尚的细节和整体的严谨，因而缺乏安布罗吉欧的作品和乔托的风格中独树一帜的艺术感染力。

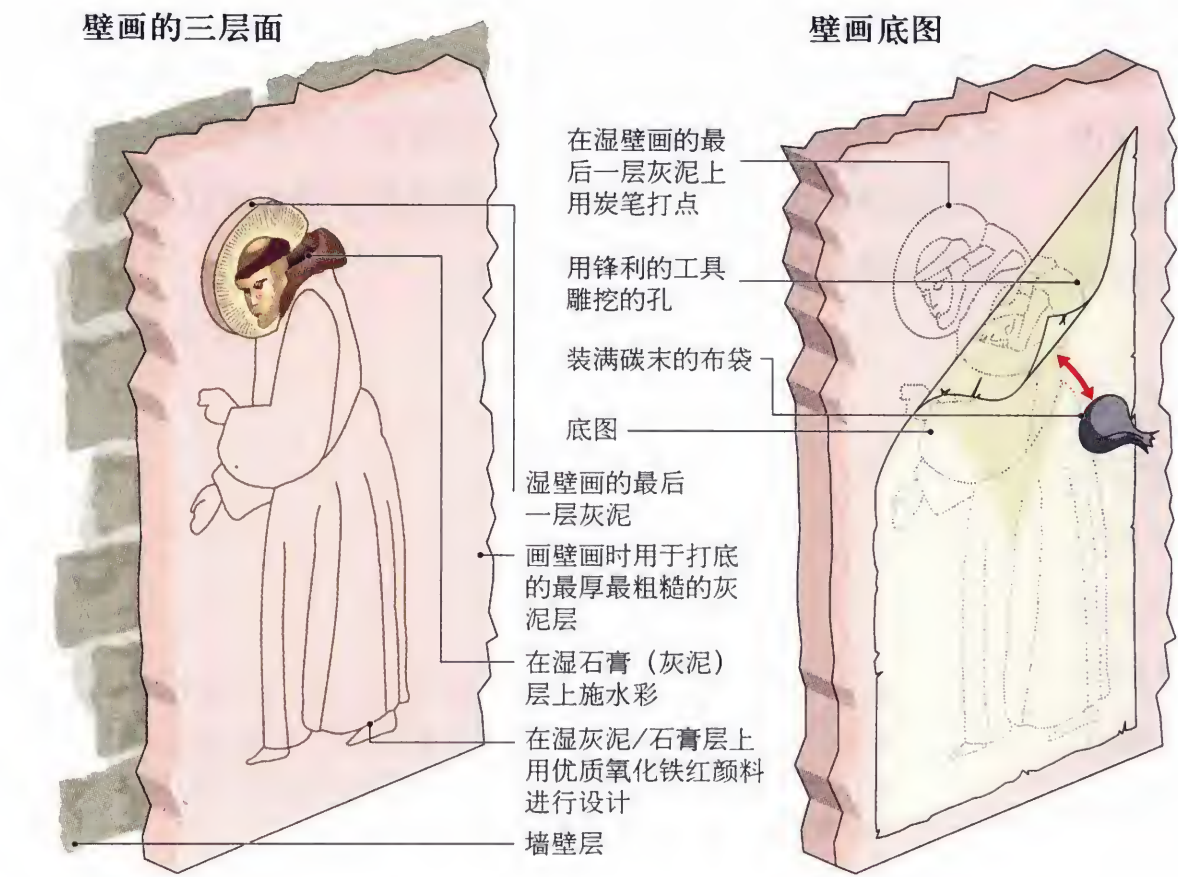
在卡尔斯坦皇家城堡中心的神龛，珍藏着皇家的宝藏。西奥多里克爵士（图180）在神龛上将两幅早期的三联画联合在一起，三联画上面则是一幅《耶稣被钉在十字架上》的新嵌板画。这种不拘一格的华丽构图是为了形成一种别开生面的内部格局，借鉴了拜占庭的圣像间壁，德国的珠宝设计以及圣·约翰眼中的耶路撒冷圣地的风貌。虽然这种格局装饰代表了中世纪后期典型的宗教信仰，但是也揭示了西奥多里克颇为务实的个性，表明他对于物质社会的认识相当广泛。西奥多里克为最具

时代感的君王们营造了一种笼罩着神秘色彩的基督教王国里超凡脱俗的理想化世界。这种神秘色彩可以从意大利当代艺术一直追溯到欧洲的“黑暗时期”。这种意大利当代艺术是在商品贸易刺激下的共和社会的产物，而且毫不费力地就可以从物质世界过渡到但丁笔下的精神世界。

罗伯特·吉布斯

图179：安布罗吉欧·洛伦采蒂（约1295/1300年～1348年）和一位14世纪后期的锡耶纳画家安德里亚·凡尼（生卒不详，文献记载为1353年～1413年），《好政府与坏政府的寓言》（1337年～1349年，约1370年～1375年部分修复），壁画，锡耶纳，市政厅。





壁画创作技巧：
在意大利中部，壁画是流行的内部墙壁装饰。壁画创作是在一层湿石膏（灰泥）上采用水彩颜料作画，等到石膏干透之后，壁画会因为化学反应产生一种特殊的效果。这种壁画画成后很难修改，因此无论是在壁画打底（画壁画时用于打底的最厚最粗糙的灰泥层）时用优质氧化铁红颜料进行设计，还是准备所谓的“底图”（即全部轮廓图）时候，都需要仔细的准备。全轮廓图往往采用一种带刺的锋利工具雕刻而成。在干燥表面上画成的壁画在技巧上而言是否是“真正的壁画”，一直众说纷纭，莫衷一是。



图180： 上图，西奥多里克爵士（1359年～1368年，创作活跃期，1381年前去世），包括早期画家托马索·达·莫代纳(1320年～约1379年)的作品和西奥多里克自己的作品，《基督被钉在十字架上》、《基督受难三联画》、《圣母和圣婴及温塞拉斯和乔治》（托马索画）以及《圣人像》，画在山毛榉木板上的

蛋彩画和油画（迪奥多里克的画板画），画在白杨木板上的蛋彩画（托马索的画板画），镀金装饰（大部分已经修复）；石榴石和次等宝石包层，《基督被钉在十字架上》2.1米×1.512米（合6英尺7又1/8英寸×4英尺11又1/2英寸），卡尔斯坦城堡，神圣十字架教堂，祭坛墙。

祭坛装饰

由于祭坛装饰很少能保留下来，而且留存下来的祭坛装饰也往往失去了最初的装饰背景或者原始文献，因此对后期追溯祭坛装饰造成了重重障碍。祭坛装饰研究的另一个问题，是许多人认为所有的彩绘木制饰板都是祭坛装饰画；直到现在，我们才澄清不同形状和大小的饰板其实并不都是祭坛装饰画，而是悬挂在教堂的不同地方。最近，祭坛屏风开始逐渐受到重

视。这种祭坛屏风是一种纪念性的装饰结构，将唱诗班和非宗教人士分开。由于圣坛屏尤其适合展示带三角檐的嵌板画或者耶稣受难的十字架，因此才引起人们特别的关注。

图181：无名艺术家，《圣母和<圣经·新约>故事中的场景》（13世纪上半叶），阿尔垂，圣母玛利亚大教堂。

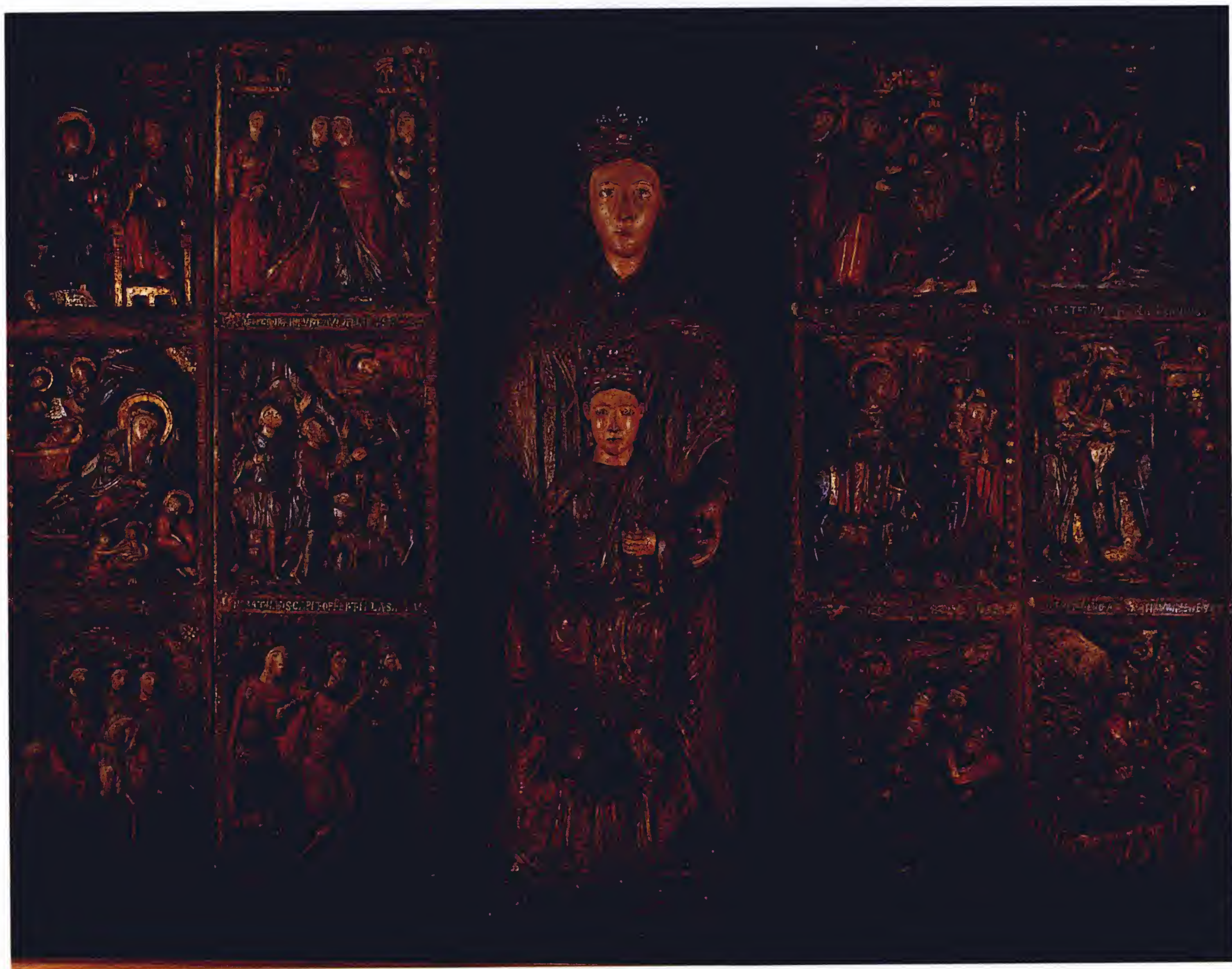




图182：杜乔（1278年为创作活跃期，1318年去世），《端坐宝座的圣母与圣婴及六位天使像》（又称《鲁且拉耶圣母像》）（1285年），白杨木板上的蛋彩画，4.50米×2.90米（合14英尺9英寸×9英尺6又1/4英寸），佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

通过对木制饰板以前被忽略部分的实际考察（比如镶框部分和背面），我们发现了与这种嵌板画悬挂布置相关的更多信息。例如，人们在杜乔于1285年（1278年为创作活跃期，1318年去世）创作的《端坐宝座的圣母与圣婴及六位天使像》（图182，又称《鲁且拉耶圣母像》）的背面发现了9枚原装铁环，显示这幅嵌板画最早很可能是悬挂在墙上，而不是被摆放在祭坛桌上。但是，这一发现并不能表示一幅悬挂在墙上用以“祈祷许愿”的嵌板画，就不是祭坛装饰画；实际上，在帕多瓦的

圣·安东尼长方大教堂里的圣·乔治小礼拜堂，其祭坛后面东墙上悬挂着一幅由阿蒂基耶罗（创作生涯1369年～1384年）创作的基督受难壁画。这幅《基督受难图》恰恰起到了祭坛装饰画的作用。祭坛装饰也可以采用不同的材料制作。比如，14世纪60年代由托马索·皮萨诺（创作生涯1363年～1372年）创作的《圣母和圣婴》（图188）祭坛装饰，是用石头制成的；而弗留利的木质祭坛装饰则是采用木头制成，可见木头和石头也是常见的祭坛装饰材料。

祭坛装饰的起源曾经有多种诠释方法。其中一种简单的办法，是把现成的祭坛装饰进行改装，来适应新的用途。其中，最早的祭坛装饰（教堂祭坛前的）帷幔或者“祭坛饰罩”（现存最早的祭坛饰罩或者帷幔可以追溯到11世纪），很可能就是被移到祭坛的顶部，成为一种新的宗教仪式的背景幕布。这种新的宗教仪式便是抬升圣体。这种宗教仪式的兴起，是由于在1215年之后，圣餐变体论（相信作弥撒时神父所献的面包和酒变化为耶稣的肉和血）确定了圣体节成为统一的宗教节日。另外一种相对复杂的办法是将祭坛上原有的物品用作祭坛装饰。例如，两侧带有侧翼的“圣母和圣婴”木质雕像（比如圣母玛利亚大教堂里的圣母和《圣经·新约》装饰，阿尔垂，13世纪上半叶）（图181）和其他圣骨匣或者圣体匣，都可能是带三角檐的祭坛装饰的原型。

祭坛装饰的演变

由于不同地方的习俗和品位不同，各地祭坛装饰的形式和发展也各不相同。追溯祭坛装饰的发展和演变，也会因为我们选择的装饰的原型不同而差异巨大。例如，假如我们力争祭坛装饰是由祭坛帷幔或者饰罩演变而来的，那么我们就应该认为最早的祭坛装饰是三角形的帷幔，或者用横向的厚木板组成的祭坛后面的高架装饰。这种方法固然方便简单，但是我们却

无法确定阿瑞索的马加利（1262年为创作活跃期，待考）创作的《圣母和圣婴受封以及圣人的诞生和生平》（图183）到底是祭坛饰罩，还是祭坛后面的高架装饰。

再谈谈祭坛装饰的逐步演变。祭坛装饰首先从水平的帷幔发展成带三角檐的装饰，然后出现了用细长柱或者拱廊将人物分开的趋势，随后祭坛装饰的上部开始由几个三角檐组成。例如，锡耶纳的维格拉索（1276年~1292年）创作的《圣母和圣徒们》（1282/1283年）便是带有多个三角檐的祭坛装饰。这个祭坛装饰现在保存于佩鲁贾市的翁布里亚国家美术馆。最后，为了适应更大的高度和宽度，祭坛装饰的水平结构开始朝竖直结构演变。

但是换一个角度来说，假如我们认为最早的祭坛装饰是装饰着圣母和圣婴雕刻并且带有彩绘侧翼的圣骨匣，那么祭坛装饰的发展就和前面所述截然不同。祭坛装饰可能参照圣骨匣上雕刻的圣母，做成一个平面的带三角檐的装饰画。这个装饰可能带有侧翼也可能没有侧翼；也可以轻易地用一块嵌板就包括了原先圣骨匣上的背景部分。这种圣母和圣婴祭坛装饰，以及

图183：阿瑞索的马加利（1262年为创作活跃期，待考），《端坐在宝座上的圣母和圣婴以及圣人的诞生和生平》（13世纪后半叶创作，待考证），木板蛋彩画，92.5厘米×183厘米（合3英尺3/8英寸×6英尺），伦敦，国家美术馆。



阿夕斯的圣·弗朗西斯大教堂里的不同祭坛装饰，都可以用来做成一系列竖直排列的祭坛装饰。有时候祭坛装饰可能也会在侧面增加延伸部分；最后就变成一系列的垂直排列的装饰画，组成多联画屏。西蒙·马丁尼（1284年～约1344年）于1319年创作的《圣母和圣婴及圣徒们》（图189），就是这种多联画屏的一种，最早位于比萨的圣·凯瑟琳教堂。

但是，祭坛装饰并没有形成统一的固定模式，从而使得在某个特定时期（比如到14世纪中期）创作的“符合要求”的祭坛装饰都完全一致。在这里值得提及一个特例，证明有些艺术赞助人们热衷于模仿早期的装饰式样。目前由伦敦国家美术馆收藏的《圣母、圣婴和十圣徒》，据说是安德烈亚·达·菲伦佐（创作生涯 1346年～1379年）的作品。假如单从这幅祭坛装饰帷幔的形状判断，这幅作品应该创作于13世纪，但是实际上它是14世纪60年代时期的作品。为了解开这其中的奥秘，我们求证了后来发现的一些合同中的鲜为人知的条款；即所谓的“*Modo et forma*”（拉丁语，即“种类和式样”）。条款里明文规定，雇主所订购的艺术作品应该完全按照另一幅作品的“种类和式样”来创作。当然，我们也可以通过系统的研究祭坛和祭坛装饰的观赏者，来进一步探寻祭坛装饰的发展之路。但是，迄今为止，我们对于不同的祭坛装饰对于观众的行为习惯和反响的影响仍然知之甚少。

艺术赞助

最早的祭坛装饰是为基督教会而并非是世俗环境所创作的。但是随着民间逐渐开始奉行基督教，非宗教人士和一些民间组织开始在教堂、皇宫和私宅里出资修建家庭礼拜堂。从此，世俗力量开始影响祭坛装饰的创作，而祭坛装饰也不再专属于教堂。例如，《威尔顿双联画》（约1377年～约1399年）就是其中的代表。

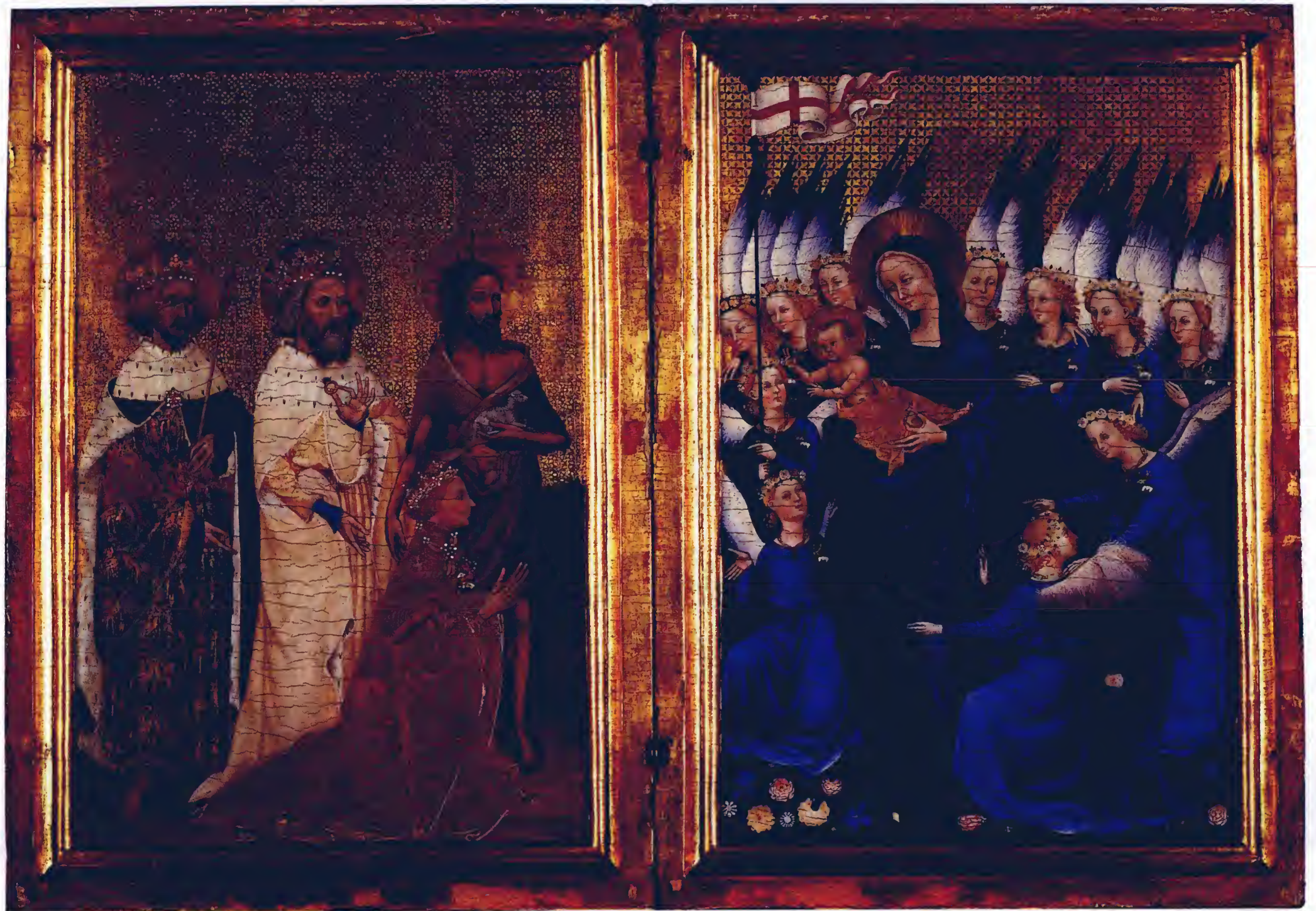
托钵修道会组织（尤其是天主教的圣方济修会和多明我修会），常被认为在13世纪到14世纪期间有力地推广了意大利的祭坛装饰发展。后人也曾经争论修道士们是否在会议期间讨论

过祭坛装饰的设计和图案。例如，据说圣方济修会更喜欢具有叙事功能的祭坛装饰，而且还推动了带三角楣的祭坛装饰的发展。祭坛装饰的中间是圣徒的立像，周围则环绕圣徒的生平片断。例如，由波那图拉·伯林吉耶里（创作生涯1228年～1274年）创作的《佩西亚祭坛装饰》（1235年），正是圣方济修会青睐的祭坛装饰模式。但是，多明我修会则更倾向于推广冥想风格的祭坛装饰和锡耶纳的多联画屏。这种祭坛装饰以西蒙·马丁尼创作的圣·凯瑟琳教堂祭坛装饰为最早的例子（图189）。

不仅如此，历史上遗留下来的合同和付款收据，也可以帮助我们了解祭坛装饰的创作过程。在许多材料中显示，艺术恩主们（主顾们）为画家提供创作祭坛装饰画的材料。在1285年，画家杜乔曾经收到佛罗伦萨圣玛丽亚大教堂的赞颂兄弟会（会员在一起念连祷文和唱赞美诗，赞美圣徒和纪念会内死去的弟兄）提供的画板；两百年之后，当萨塞塔（原名斯塔法诺·迪·乔瓦尼·迪·康萨瓦·克托纳约，1392年～1450年）接受了为波尔戈·圣·塞泊勒克洛的圣·弗朗西斯科大教堂创作高祭坛装饰（1437年～1440年）的工作之后，他也同样收到委托方为他准备的画板。合同提供的信息往往有限，因为雇主们往往更关心是否物偿所值，比如材料是否选用上等的金箔，所用的颜色是否海青兰，以及艺术家们是否在规定期间能完成作品等。但是，由萨塞塔创作的高祭坛装饰画的合同则明显与众不同。这份合同里面详细地记载了很多条款，而且还包括了一份圣方济会和画家在萨塞塔接受这一工作两年后签订的书面规划书。这份规划书中表明祭坛装饰由修道士们和木匠们及画家密切配合打造，规划书中还明确了祭坛装饰结构和图案模型，以及画像和叙事背景。有趣的是，这幅祭坛装饰画的世俗赞助人起初并没有要求修道士们将她的画像也包括在装饰画中，但是祭坛装饰画完成的时候，画面上却有一位与她同名的圣徒露西出现在众多的圣徒中。

路易斯·布尔

图184：对页图，英国画家（待考证），《威尔顿双联画》（约1377年～约1399年），用白垩打底的橡木板上的蛋彩画，外部饰板(上图)和内部饰板(下图)，每幅板画47.5厘米×29.2厘米（合18又3/4英寸×11又1/2英寸），伦敦，国家美术馆。



祭坛装饰的演变和制作

木制的祭坛饰罩和祭坛装饰基本上都是采用同样的办法和技术制作的（图182、图183）。制作祭坛装饰的木工可能相当复杂，通常由行家来完成：在1285年，画家杜乔曾经收到雇主（佛罗伦萨圣玛利亚大教堂的赞颂兄弟会）提供的画板。他就是在这幅画板上描绘了圣母玛丽亚、圣婴和众天使，也就是众所周知的《端坐宝座的圣母与圣婴及六位天使像》（又称《鲁且拉耶圣母像》）(图182)。这幅装饰画由五片垂直的木板通过

暗榫连接而成。在背面用长钉将精心制作的板条组成的框架固定在正面画板上，以尽可能的减少画板变形。

就杜乔为锡耶纳大教堂绘制的双面高祭坛装饰画《圣母子荣登圣座图》而言，其正面较厚，由十一块7厘米厚的垂直白杨

图185：杜乔（1278年为创作活跃期，1318年去世），《圣母子荣登圣座图》，白杨木板上的蛋彩画，图中为装饰画现状，装饰画前面（上图）和背面（下图），锡耶纳，大教堂歌剧博物馆。



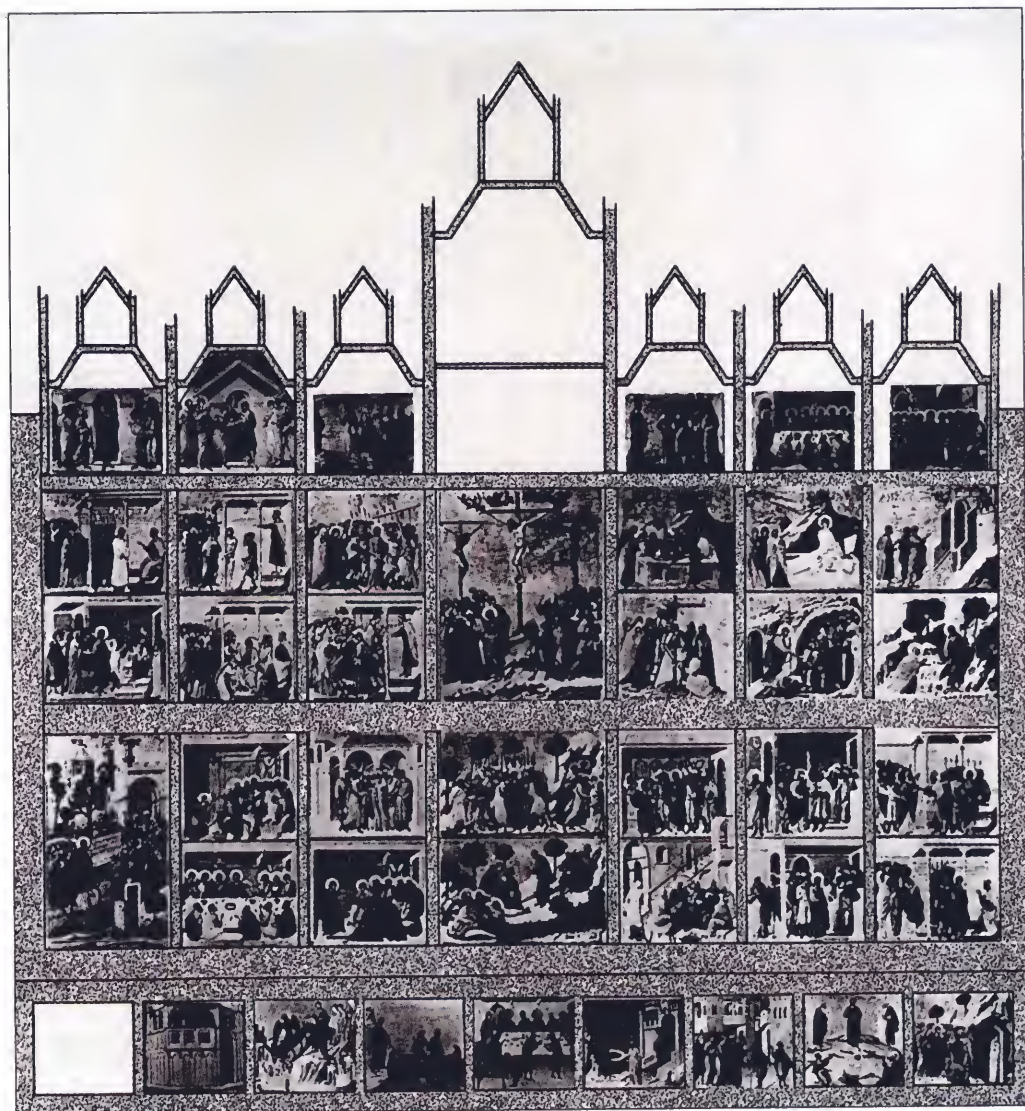
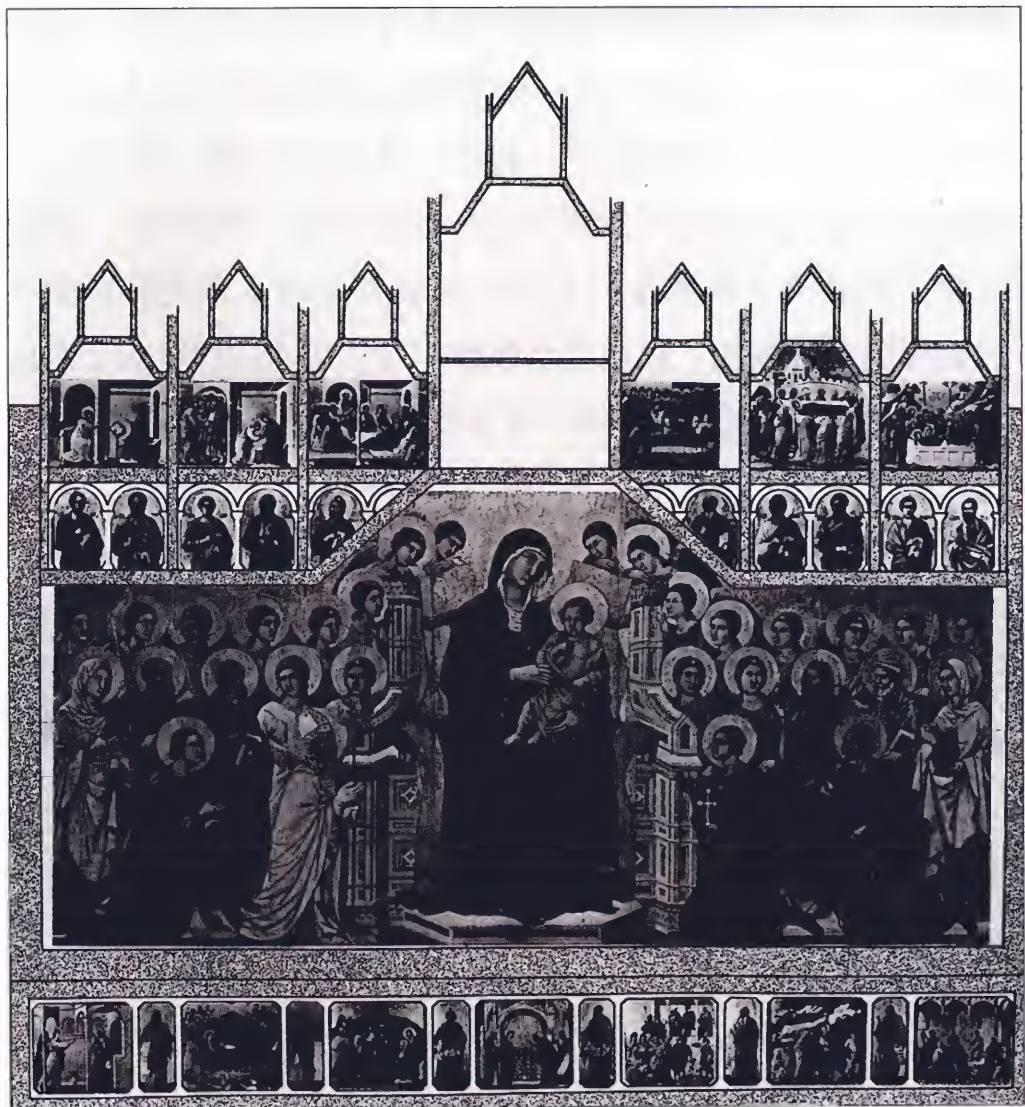


图186：左图，J·怀特复制的杜乔的《圣母子荣登圣座图》（图185）。



图187：上二图，图185的细节部分。

木板组成，而背面则由4厘米厚的水平木板组成，并用钉子将其固定在正面画板上。所用的钉子都是埋头钉，上面涂抹蜂蜡，为的是让画板光滑并易于作画。所有的木板都要用石膏打底并镀金，最后画家才在上面用蛋彩作画。

轻便可携带的祭坛装饰画（比如，约1377年~约1399年创作的《威尔顿双联画》）（图184）还装有带铰链的侧翼。侧翼可以合并收拢，不但可以使祭坛装饰画便于收合和安全携带，而且在收拢之后还可以欣赏到侧翼上的绘画，可谓一举多得；不过《威尔顿双联画》的侧翼主要是为了突出这幅画的赞助者理查德二世的家族徽章。

路易斯·布尔

祭坛装饰的支撑部分

由于祭坛装饰相当沉重，因此需要用设计精巧的部分来支撑和固定它们。较薄，也较轻巧的木板可以用金属架固定在祭坛后面。如果祭坛的台座周围镶有围框，那么也可以成为祭坛装饰的固定支持：木板祭坛画可以在祭坛台座上嵌槽固定，而大理石制成的祭坛装饰则更加便易，可以直接放置在台座上。比如，托马索·皮萨诺（创作生涯1363年~1372年）14世纪60年代为比萨的圣·弗朗西斯科大教堂创作的《圣母和圣婴》（图188）祭坛装饰便是大理石做的。相对更沉重的多联画屏由多层构成，因此也需要更有力的支撑固定系统。多联画屏包括画屏

框扶垛。扶垛将画屏的边框联系起来并且将画屏的重量分散到地面上。史上曾经流传下来一套独特的多联画屏支撑系统。这套多联画屏是1379年乔瓦尼·德尔·百安多为佛罗伦萨圣·十字架教堂的里鲁契尼礼拜堂创作的祭坛装饰（图190）。根据这套多联画屏支撑系统，后来的学者们重现了早期和后期多联画屏的支撑系统。其中包括西蒙·马丁尼于1319年为比萨的圣·凯瑟琳教堂创作的《圣母和圣婴》多联画屏。

路易斯·布尔

图188：右图，托马索·皮萨诺（创作生涯1363年~1372年），《圣母和圣婴、天使和圣徒们以及基督教全套故事》（14世纪60年代完成），彩色大理石制成，210厘米×390厘米×22厘米（合6英尺10又3/4英寸×12英尺9又1/2英寸×8又5/8英寸），比萨，圣·弗朗西斯科大教堂。



图189：左图，西蒙·马丁尼（1284年~约1344年），《圣母和圣婴》，圣·凯瑟琳教堂祭坛装饰（1319年创作），彩色大理石制成，1.95米×3.40米（合6英尺4又3/4英寸×11英尺2英寸），比萨，圣马泰奥国立博物馆。

图190：对页图，乔瓦尼·德尔·百安多（创作生涯始于1356年，卒于1398年），《里鲁契尼多联画屏》（1379年创作），嵌板蛋彩画，佛罗伦萨，圣·十字架教堂，里鲁契尼礼拜堂。



神圣艺术 约1200年~1527年

在13世纪至16世纪期间，宗教礼仪艺术的发展直接反映了欧洲的宗教、社会以及哲学的倾向。这些宗教礼仪艺术见证了艺术从哥特艺术盛期向文艺复兴时期的重要转换。在这段时期的伊始，发展确定了宗教礼仪艺术的宗旨，表达了圣礼至高无上的观点；到16世纪左右，以上的观点有所变化，而此期的宗教礼仪艺术也反映了这些变化。

宗教礼仪艺术在13世纪初期发展到巅峰。在此期间，教会的势力距离取得绝对特权只有一步之遥。教会通过“圣餐变体论”确立了这一强权的基础。所谓的“圣餐变体论”，就是说圣餐面包和葡萄酒在献祭的时刻就实实在在变成了耶稣基督的血肉（这是为主耶稣基督重新献祭。参加圣餐礼的人，接受了饼酒以后，便能从上帝那里得到救赎的恩典）。这一理论在1215年被罗马拉特兰教堂理事会正式确立为教会的“教旨”。后来，教会通过“教皇无误论”逐渐掌控了这一特权。“教皇无误论”认为“教皇”代表教会所宣告的信仰和道德的训令必然是绝对正确无误的。通过神职任命的圣礼仪式，所有的神职人员都拥有了这种“教会”特有的权威和效力。“教皇无误论”宣称因为神职本身所受到的祝福和洗礼，而并不是因为某个牧师具有的美德，才使得这些神职人员能够延续这一圣礼的传统。由于以上的发展，弥撒的焦点逐渐从中世纪早期的祝贺性圣餐礼转移到授冕神职的仪式以及对基督和圣母的赞美等宗教活动中。由于教会严格规定所有的牧师一天必须至少做一次弥撒，教堂里涌现了大量的圣坛和为了圣坛而搭建的礼拜堂。12世纪，每日的圣餐仪式将信徒排除在外，而成为专门为祝贺牧师受职而设置的仪式（信徒们通常一年只被允许参加一次这样的圣餐仪式）。因为这个原因，这段时期的圣杯和圣餐碟都比从前的要小很多。

教会在实现了绝对的精神统治之后，也因此成功地使得人们相信了圣礼仪式的“救赎”意义。这一至高无上的精神统治力量的表现形式便是“圣餐”仪式。以圣餐来表现宗教礼仪艺术的形式在整个中世纪一直备受推崇，而其影响力也与日俱增。宗教礼仪艺术主要以圣餐礼为中心，无论是信徒们一年一度参加的圣餐礼，还是通过上帝在人间的代表，比如牧师或者教堂牧师代为参加，无一例外。圣餐礼的中心是圣坛，而圣餐礼上的装饰取决于不同的仪式。在中世纪早期，经常为信徒设置圣餐。牧师面对众人站在圣坛的后面，就像《最后的晚餐》

中画的基督一样。祭坛的正面经过特别的装饰，正面装饰物的尺寸和形状也要和祭坛的尺寸和形状相符。到13世纪，圣餐面包和圣餐葡萄酒这两种圣餐形式把信徒排除在外。此时，参加圣餐礼的牧师需要按照要求背对着教徒们站在祭坛的前面，如果牧师的身体会遮挡基督像或者圣母像，圣像就会被抬升起来让人们看到。同时，由于圣坛正面也被遮住了一些，所以圣坛前面的装饰部分也被抬升起来然后移到圣坛的后面，这样从教堂的中心还是能够看到祭坛前的装饰。由于此时圣餐礼已经摒弃了“可吃”的圣餐面包和圣餐葡萄酒，人们用巨幅的背景幕布来表现圣餐的戏剧效果。我们在全世界的教会里都能看到这些祭坛背景装饰。

虽然教会力争完善宗教的绝对权威理论，但是中世纪的教会始终没有完成这一最终目标。信徒们始终期望能够实际参与带给人救赎的圣餐礼。这种渴望激发了教会一直无法控制的另类圣餐礼。这种另类的圣餐礼虽然比不上真正的圣餐礼，但是却仍然得到信徒们的认可。这种圣餐礼包括“圣光礼”或者“圣灵礼”；或者通过瞻仰圣迹来达到；第三种则是所谓的“观想圣礼”，也就是通过冥想基督的形象来进行圣礼。

“圣光礼”是凝视着圣物陷入沉思并进行精神上的交流。这种圣礼可以被追溯到12世纪，此时正好是信徒们被排斥在长期以来“可吃”的圣餐礼（比如，圣餐面包或者圣餐葡萄酒）之外，而且在这段时期，将“圣像”抬升以便让所有的教徒都能看到成为了弥撒的主要部分。但是直到后来第四届拉特兰教会理事会强行规定了接受每年举行的圣餐礼的必要条件“忏悔、什一税（以年收农产品十分之一缴纳教会的税）以及禁欲”，圣餐礼一直广为流传。此后教皇乌尔班四世在1264年正式设立基督圣体节宴会，圣餐礼也越来越受到重视。

基督圣体节宴会是教徒们对弥撒中升起的圣物顶礼膜拜的延伸。庆祝的高潮是围绕着教堂、郊区甚至是整个城镇进行的圣礼盛大游行，为的是让所有的人都能看到圣礼。圣餐面包或者圣物被放在圣体匣中，这是一种用来装圣餐面包或圣物的新式圣餐礼器皿。圣体被预先放置在封闭的圣体盒中，以便众人观赏和膜拜。

意味深长的是，圣骨匣的设计也同时产生了变化。罗马式圣骨匣和早期的圣骨匣几乎都是完全封闭的，但是哥特式风格的圣骨匣通常带有玻璃或者水晶盖子，可以展现一部分圣物。

如果是房式圣骨匣（也是最常见的圣骨匣之一），它的开放的过程和鼎盛期哥特式大教堂安装彩色玻璃和非物质化具有相同的出发点。事实上，许多巧夺天工的圣骨匣是里面装有拱壁、扶壁和小尖塔透光结构——和原型一模一样；这些圣骨匣里的圣物是完全可以看得到的。这段时期最受景仰也最著名的圣物是耶稣基督在“受难”时戴在头上的“荆冠”。这一珍宝是1204年十字军东征攻陷君士坦丁堡之后从“圣地”带到欧洲的无数圣物之一，后来被法国国王路易九世（1226年~1270年）买下。假如将圣骨匣比做一座微型教堂，路易九世则恰好反其道而行，他下令在巴黎修建了一座圣教堂来供奉这座荆冠（这座教堂于1248年被封为圣教堂）。整座圣教堂都装配上了彩色玻璃窗，规模令人叹为观止。这一点表明繁荣期的哥特式建筑也和繁荣时期的哥特式圣骨匣和圣体匣一样，认为光明是获得神的庇佑的媒介。

像“荆冠”这样珍贵的圣物并非时时都可以让信徒们顶礼膜拜。因为这些圣物分散于欧洲各地，有些圣物被保存在私人拥有的教堂，而另一些只有在过节的时候才向公众展示。由于教会限制公开举办的圣礼活动，为了满足人们长期以来一直寻求与基督精神交流的渴望，中世纪后期兴起了一种新的画像。这种新的画像旨在帮助人们与基督建立一种新的个人交流。和罗马式风格时期的简略画像不同，这些刻画得血肉丰满的画像刻意地夸大了基督受难和对人类的真爱，为的是藉此引起观者感情上的共鸣，并且唤起人的强烈想象力。这一倾向正是中世纪后期的宗教艺术的特点。其中有一幅画——上面画着耶稣受难时的刑具（即所谓的“Arma Christi”：杀死耶稣的武器），尤其将这种引人入胜的想象空间发挥到极致，以至于人们在欣赏或者注视此画的时候都有一种类似朝圣的感觉。“耶稣受难的刑具”常常被从原来的故事背景中分离，并且像圣物一样被单独描画或者展示。有时候这些描画的刑具旁边还写着原物的尺寸大小，为的是加强真实感。“耶稣受难的刑具”本身就有一种与“圣礼”相似的性质，而一旦人们确信凝视它就会得到赦免和救赎，那么就更加深了对它们的朝拜。

虽然在中世纪，教会在很大程度上担负着统治精神世界和维持社会安定的职责，但是渴望对人们进行绝对的宗教统治也使得教会在这两个领域中对人们造成残酷的折磨。一方面，教会被谴责滥用政治权力；另一方面，许多信徒也被谴责过于迷

信圣物和圣像的力量。

这种宗教制度和世俗观点的分离导致了中世纪后期文化的危机。在现实社会中，古希腊罗马时期的古典主义价值观对于新世界观的形成起到了催化剂的作用。这一点表现在文艺复兴时期艺术的自然主义和非宗教肖像的逐渐发展。但是在宗教领域，这一发展完全受到遏制。这是因为教会无法接受这一艺术发展的现实准则。文艺复兴时期的圣礼艺术由于在很大程度受控于教会森严的等级制度，因此始终沿用中世纪时期的形式进行全部的装饰和设计。

16世纪发生的翻天覆地的宗教革命，是否起因于当时无法逐步开展文艺复兴运动有待考证。当马丁·路德1517年在维登堡城堡大教堂的大门上张贴谴责教会滥用“免罪”的《九十五条论纲》的时候，他并不是想要创立新的一派宗教；他的目的是想要清除教会的政治独裁，同时重新将基督教与其在古代时期的真正宗旨联系起来。但是由于教会无法或者说不愿意接受他的批评，因此不可避免地造成了新教与天主教会分歧和最后决裂。这也使得新教和天主教所持观点严重两极分化。新教徒反对教会独权控制信徒们与基督精神交流的途径和方法。而这一反对导致新教徒们拒绝接受“通过参加弥撒和对圣物的膜拜等圣礼就可以成为基督的一部分”的天主教教条。在欧洲北部的许多地区，与基督的灵交成为任何人都可以参加的纪念性聚会，而整个聚会的过程也摒弃了圣礼会的仪式装备（比如香炉、圣像牌以及圣体匣等）。除了在神坛上一对烛台，只有圣餐碟和圣杯侥幸被保留下来。圣杯此后被重新命名为“圣餐杯”。圣餐杯比以前的圣杯要大，使得全体教徒都能分享圣餐。同时，为了同中世纪的圣礼会式的圣杯有所区别，此时的圣餐杯是按照俗家器皿的样式设计的。而此时对圣物的崇敬膜拜也几乎完全分崩瓦解，导致无数的圣物匣被销毁。天主教会对此的反应是召开了“天特会议”（1545年~1565年，又译作特伦多大公会议或者脱利腾大公会议），重新明确天主教的立场。但是天主教堂此举为时已晚，到此时教会已经无法挽回教会间的决裂，而这一决裂一直持续到现在。

安德鲁·斯皮若

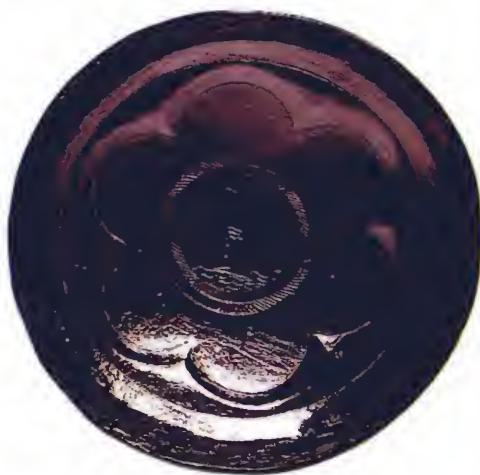
圣礼会的全套器具

中世纪早期的圣杯体积大到足以盛放供所有圣礼会参加者分享的圣餐葡萄酒，其中一例是大波兰省圣杯（图191），圣杯总体高17厘米。到12世纪后期，圣礼会不再是对“世俗信徒和宗教神职人员”同时开放的圣会，只有牧师们才能参加这一庆典。圣杯的尺寸因此缩小，成为深度变浅而杯口更宽的碗式式

图191：左图，大波兰省圣杯（约1170年），圣杯总体高17厘米（合6又3/4英寸），波兰格涅兹诺大教堂宝库。

图192：左起第二三图，汉默斯通·里奇维尔圣餐杯和圣餐碟（约1350年），圣杯总体高14厘米（合5又1/2英寸），利奇菲尔德遗产中心，利奇菲尔德。

图193：右图，英国，圣餐杯（1564年），圣杯不算杯盖高21.3厘米（合8又2/5英寸），牛津，万灵学院。



样。本书中所展示的缩小后的圣杯（图192）和圣餐碟的年代约在中世纪早期圣杯200多年之后（约1350年），总高度只有14厘米。这个圣杯是在英国斯塔福德郡的汉默斯通·里奇维尔发现的。在英国宗教革命期间，圣礼会期间常常会将“圣像”的位置抬升起来。早先圣坛上的装饰仅限于圣坛正面，如图194中显示的圣坛正面装饰，可以追溯到约1120年。圣坛的装饰画中的基督威严端坐，两侧是12个门徒。到12世纪后期，圣坛上的装饰物被提高并且被移置到圣坛后面，这样在教堂中部也可以清楚地看到圣坛上的装饰。《圣·贾尔斯的弥撒》（图86）展现了19世纪的法国圣·丹尼斯圣坛正面装饰（原作已经被毁坏，此处根据史料记载）。这幅正面装饰



图194：上图，西班牙，《端坐于宝座上的基督和12个门徒》（约1120年），巴塞罗那，加泰罗尼亚艺术博物馆。

被移到圣坛的后面成为圣坛的布景或者装饰。到13世纪早期，在圣礼中开始将圣像抬升，而这幅圣坛装饰也正是根据这一变化被特别安置到圣坛后面。

虽然圣坛正面的装饰画像常常是“上帝显灵”或者是根据想象而创作的，当后来圣坛装饰成为举办“圣餐会”的背景图之后，人们开始创立系统的绘画创作，为圣礼仪式设计《圣经》中所讲述的或者与神有关的背景。图195中展示的圣坛装饰是迈克尔·帕赫特在1471年到1481年为萨尔茨堡州附近的圣·沃

夫冈教堂创作的。这一祭坛装饰设有三层。当装饰画被闭合的时候，装饰上展示了圣·沃夫冈的神迹；当装饰画只开合一半的时候，上面描画着基督的生平；当整个装饰画完全被展开的时候，里面显现出一副《给圣母玛丽亚加冕》的雕塑。

图195：迈克尔·帕赫特（约1430/1435年~1498年）创作的圣坛装饰（1471年~1481年），位于萨尔茨堡州附近的圣·沃夫冈教堂。



根据圣餐礼延伸的圣礼

在12世纪后叶，“可食性”的圣餐面包和圣餐葡萄酒的圣餐礼不再对世俗信徒开放，凝神注视圣体匣成为与基督灵交的方式之一。

1246年教会正式成立基督圣体节。圣体匣（来自于拉丁语“monstrare”，意为展示）则在基督圣体节庆宴游行中对公众展示。图196中展示的是16世纪早期来自德国的圣体匣，整个圣体匣模拟了哥特式教堂正殿的横截面和其中的甬道、圆拱和飞檐，巧夺天工。

许多哥特式的圣体匣是根据所盛放的不同的身体部位的圣骨来制作的——例如，手指、手脚部和头部。从前的圣骨匣是封闭的，看不见里面的圣骨。现在的许多圣骨匣都有开口处展示里面盛放的圣骨（图198）。

房式圣骨匣（图197）也是从早先封闭性的圣骨匣发展而来



图196：左图，德国圣骨匣（16世纪早期），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图197：右图，圣·陶润的神龛式圣骨匣（1240年~1255年），埃夫勒，圣·陶润。



的。这类圣骨匣的设计发展和哥特式的建筑风格发展同步，上面仿照纪念雕塑装饰着小雕像以及珐琅镶嵌板，还装饰着彩绘玻璃窗。图199中展示了15世纪来自锡耶纳的《弥撒圣歌集》中的一副泥金彩绘插画，描绘了天使们对着一个房式圣骨匣在冥想中与神交流的画面。



图198：中下图，圣·劳伦斯的手臂式圣骨匣（约1170年~1180年），柏林，国立艺术博物馆。

图199：右下图，15世纪时期锡耶纳的《弥撒圣歌集》中的泥金彩绘插画，锡耶纳，biblioteca Communale e degli Intronati。





图200：上图，荷兰，《圣母怜子和基督受难时的刑具》（约1460年），纽伦堡，日尔曼民族博物馆。

图201：右图，西西里，圣像牌（约1500年），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



《圣·格雷戈里的弥撒》上面画着基督神奇地在圣·格雷戈里教皇面前现身的场景，是消除参加圣餐会的一位信徒的怀疑。《圣·格雷戈里的弥撒》在13世纪十分流行。这类绘画通常还画有“基督受难时的刑具”，但是由于这些画的目的往往是为了个人的灵修，因此并没有描绘背景。图200中展示的图画底部的注释文字说任何人只要谦卑地在此画前虔诚祈祷，就可以被赦免罪行。而赦免期限为一万四千年。

和同期发展的当代绘画及雕塑不同，15世纪的圣礼艺术创作由于其具有的传统涵义，通常非常保守，保留了中世纪时期的艺术品风格。虽然图201中的圣母和圣婴的肖像风格反映了当代艺术家比如多纳太罗（1386年~1466年，意大利早期文艺复兴时期的第一代美术家）或者年轻的拉斐尔的创作风格，但是小雕像却被放置于中世纪的建筑背景中，这一点与当代意大利建

筑家（比如布拉曼特为罗马创作的古典神庙）的创作风格截然不同。亲吻圣像是中世纪后期教徒们表示虔诚的方式之一，而且也是16世纪新教徒们摒弃的圣礼仪式活动之一。

安德鲁·斯皮若

纪念性雕塑 约1300年~1527年

到13世纪后期，许多意大利中部的城邦开始拥有雄厚的国际经济实力，市民们都希望自己所在的城市更加美丽。为了满足这一渴望，城市里一些设施，比如喷泉等地方都装饰着华美的雕塑。但是除了位于佩鲁贾的恢宏大气的“大喷泉”之外（1278年），几乎所有的喷泉都在后来的城市规划中被拆除了。这一时期，公众对艺术的赞助一直持续到文艺复兴时期，但是随着王室权力的逐渐加强，雕塑也日渐成为私人纪念的一种形式。由于来自私人 and 基督教会双方的丰厚艺术赞助，教堂和礼拜堂一直都享有崭新的、富丽堂皇的装饰和设施，比如，布道坛或者祭坛装饰等。

由于城市之间互相攀比市容的显赫辉煌，中世纪后期的大教堂外部都装饰着雕塑。新佛罗伦萨大教堂于1296年开始修建，而为奥维多修建的一座新教堂在1310年竣工。新佛罗伦萨大教堂的正面装饰着描绘圣母玛丽亚生平的浮雕，而奥维多大教堂正面则装饰着从“创世纪”到“最后的审判”的全套浮雕。奥维多大教堂上的全套浮雕也代表了法兰西北部的各个大教堂大门入口处的装饰雕塑风格。《创世纪》壁柱（图202）上刻画着“上帝创造世界”的故事，以低浮雕的形式描绘，并且装饰着带藤蔓须叶的背景。奥维多教堂装饰浮雕的这种构图方式借鉴了北方的哥特式风格，显示了自然写实风格的卓越特色。浮雕上的人物也是以逼真写实的自然风格塑造的：裸体人像雕琢得栩栩如生，而人像的面部也清晰可辨，表情各异。

假如在此之前的一个世纪标志着建筑正面和大门入口处的装饰雕塑的形成和发展，那么此后西欧的经济危机和1348年的黑死病则阻碍了装饰雕塑的进一步发展。但是无论怎样，为斯特拉斯堡、埃克塞特和韦尔斯等地的大教堂创作的教堂正面装饰雕塑仍然缓慢但是却持续地进行着。这些教堂外部的装饰雕塑包括大量的纪念性人物雕像。例如，埃克塞特大教堂上的平行浮雕墙（图203）横贯了整个教堂的西部正面，上面装饰着无数人物坐像。虽然这些雕塑都已经被严重侵蚀，但是后人仍然可以看出原作细致入微的精美雕工，而雕像的特征和面部表情都清晰可辨，上面还涂了华美的色彩。奥维多教堂和埃克塞特教堂人物雕塑不同的设计规划，生动地表现了后哥特时期雕塑家的雕塑设计和创作范畴。

佛罗伦萨的人物雕塑

在15世纪早期，佛罗伦萨开始意识到重新确定城市特征和独立性的重要性，并因此激发了为教堂纪念性雕塑的创作，比如，由洛伦佐·吉贝尔蒂（1378年~1455年）创作的一对洗礼池青铜大门。此时公众雕塑的代表创作是奥森·米歇尔行会教堂（图204）。1410年到1425年期间，大部分由行会出资创作的与真人一般大小的守护神雕像，都被放置在这座长方形教堂外墙上的壁龛里。此举的目的不但是利用这些雕像进一步美化城市，更是以采用古典风格的罗马式雕塑，从装饰外观上来宣扬佛罗伦萨是共和时期罗马帝国的一脉传承。此时，富有的银行家行会出资定做了由吉贝尔蒂创作的青铜雕像。这是因为青铜雕像比大理石雕像昂贵十倍，足以证明银行家行会的显赫财势。为了强调行业之间的竞争，青铜雕像的合同书要求这尊《圣·马修》青铜雕像即使不能超过七年前由制衣业行会出资制作的《施洗·约翰》雕像，也至少要和《施洗·约翰》雕像一样大小。这尊《圣·马修》青铜雕像以一种渐进的、仿古典式的对应均衡姿态，从壁龛中向朝拜的人微倾着身子。

“圣·马修”神情严厉，生动地指着翻开的《福音书》，似乎在高声朗诵着经文。下垂的布带在雕像的腰间呈环形交叉，还可以窥见一丝后哥特风格，也加强了雕像的动作和姿态。此外，其他的行会出资向更偏爱古典罗马式雕塑风格的雕刻家订制大理石雕像，比如位于教堂北部，和《圣·马修》雕像比邻的《圣·乔治》雕像，是由多纳太罗（约1386年~1466年，本名多纳托·迪·贝托·巴迪）为军械士行会雕刻的。《圣·乔治》像两腿分开，站姿挺拔，手中盾牌和利剑（原来握在他的右手中）惹人注目，他的身躯和机敏的面孔都扭转着，蓄势待发。虽然多纳太罗并无意抄袭，但是他的雕塑却显示出他极为欣赏古典艺术，并深受古典风格的罗马式雕塑影响。

多纳太罗创作的《圣·乔治》所表现出来的灵活敏锐和米开朗基罗·勃那罗蒂（1475年~1564年）的《大卫》像具有异曲同工之妙。1494年佛罗伦萨驱逐了从前主政的美第奇家族，并恢复了共和帝国政权，此举使得佛罗伦萨重新获得独立。此后，佛罗伦萨在公民政府的中心——领主广场的主要入口处装饰了米开朗基罗创作的英雄雕像（图268）。作为文艺复兴时期

创作的表现平民自尊的最伟大的雕像,《大卫》像是中世纪后期和文艺复兴时期创作的雕塑中具有表现力的纪念雕像。

教堂的故事

热心公益的人们常常以为教堂订制雕像来表现对上帝的赞美,并将教堂装饰得更富丽堂皇。乔瓦尼·皮萨诺(约1250年~约1315年)为皮斯托亚市的圣·安德里亚大教堂(1298年~1300年)和比萨主教堂(1302年~1311年)雕刻了布道坛,布道坛恢宏壮观,并装饰着华美的雕塑。可惜比萨主教堂的布道坛在后来被拆除了。皮斯托亚布道坛(图205)呈六角形,并带有五幅按照《新约》中记载的场景雕刻的大理石浮雕雕板。在布道坛两侧,在具有哥特式风格拱肩之间的角落上雕刻着《女先知像》采用大胆的深凹雕法,加强了雕塑的戏剧风格。这幅雕塑从解剖学的角度作了一些改变,使得人们从下面也能看到这些雕塑。乔瓦尼雕刻的活灵活现的人像具有一种引而待发的氣勢,并以人像为主展开故事叙述。此时,教堂雕塑的改革也席卷了15世纪的欧洲北部。在限制创作宗教偶像的宗教革命开始的前几十年里,椴木雕刻风靡了德国南部,而更大型的、带侧翼,并带有数面雕板的圣坛装饰也应运而生。其顶峰作品以维特·施托斯(约1450年~1533年)为克拉科夫(波兰城市)的圣·玛丽教堂创作的永世不朽的雄伟的圣坛装饰(图206)为代表。这座圣坛装饰以真人大小的十二使徒像展现了“圣母玛丽亚之死”的戏剧性场面,而两翼更以低浮雕的形式雕刻着圣母玛丽亚的生前故事,用来衬托主画面。几乎是在椴木雕刻风靡德国南部的同时,意大利北部的雕塑家们比如吉多·马佐尼(约1450年~1518年)也创作了真人大小的《圣母怜子》彩陶群像(图207)。这群极为逼真的雕像以教堂作舞台背景来增添动人心弦的感人场面。在雕塑中,施托斯和马佐尼创作的这些震撼人心的雕塑所具有的表现力,鲜少有作品能与之匹敌。

墓碑与悼念

自13世纪后期起,纪念墓碑的创作越来越多,而纪念也日益成为这些雕塑的主要功能。在英国和法国,墓碑多呈独立的长方形箱柜式,而在墓碑上装饰斜卧着人物雕像。英国歌祷堂中修建墓碑的传统在亨利七世的礼拜堂里达到顶峰。亨利七世的礼拜堂位于威斯敏斯特修道院东端头。威斯敏斯特修道院保存着由皮埃罗·托列加诺(1472年~1528年)创作的亨利七世和约克的伊丽莎白皇后(1512年~1518年)的墓碑(图208)。虽然这一墓碑反映了后哥特时期的皇家墓碑式样,而且与巴黎附近的圣·丹尼斯长方形教堂中的早期墓碑系列非常相近,但是却完全采用了文艺复兴时期的艺术风格。

意大利传统的墙式墓碑在文艺复兴盛期达到高峰,其中以图利奥·隆巴尔多(约1455年~1532年)创作的道奇·安德里亚·文德明墓碑(图211)为代表。高大的文德明墓碑在样式和比例上令人联想到古典式的凯旋拱门。墓碑上的雕塑装饰包括刻在壁龛里的仿古典式的士兵像和基督教的道德天使,神话浮雕比如正在劳作的赫拉克利斯、传统的斜卧人像,还有刻画着复活之后的道奇跪在圣母和圣婴面前的群像。米开朗基罗在佛罗伦萨的圣·洛伦佐大教堂的新圣器收藏室里为美第奇家族成员设计规划的纪念墓碑,结合了墓葬礼拜堂和墙式墓碑的式样,并被认为是文艺复兴时期最宏伟壮观的纪念雕塑之一。虽然位于墙壁末端的最主要的墓碑几乎还没有开始,但是位于侧墙上的为capitani修建的墓碑几乎已经完工。在这尊墓碑上,洛伦佐·美第奇(图209)端坐在一个高高的壁龛中,凝视着主墓碑上的圣母和圣婴雕像。洛伦佐像的下方装饰着黄昏之神和黎明之神的纪念雕像。

纪念墓碑还有其他的形式。多纳太罗创作的最宏伟壮丽的雕塑可能是为素有唯利是图恶名的将军伊拉斯蒙·德纳尼雕刻的骑马像(又被称为加塔梅拉塔,死于1443年)。这尊骑马纪念雕像(图213)于1453年被树立在帕多瓦(意大利东北部城市)的圣·安东尼奥长方形大教堂外面。这一带号召性的充满军人威严的纪念雕塑仿效了罗马的《马可·奥里利乌斯(罗马皇帝兼斯多葛派哲学家)骑马纪念雕像》。《马可·奥里利乌斯骑马像》是幸存下来的主要古典骑马纪念像。无论是从雕塑技巧还是从纪念意义上看,后世的雕塑艺术作品都始终无法超越《加塔梅拉塔骑马像》,甚至连安德里亚·迪奥·委罗基奥于1496年创作的勇猛的《克里奥尼纪念骑士像》(威尼斯)也难出其右。文艺复兴期间复兴的另一种纪念雕塑形式是凯旋门。仿效古希腊罗马的先辈,阿拉贡的阿方索在1443年进入那不勒斯即将成为那不勒斯国王阿方索一世的时候,特别在一座临时的凯旋门下列队,为了纪念这一事件,人们在那不勒斯新城堡的入口处修建了凯旋门(图212)。不同的大型雕塑工坊经过漫长的劳作,在凯旋门上装饰了大量栩栩如生的雕塑,其中包括基督教的道德天使,还有可能是以青铜制成的骑士群像(如今已经丢失),用低浮雕雕成的游行队伍以及用高浮雕雕成的士兵像。

此外,由于王亲贵族们也热衷于资助艺术创作,他们的资助行为很可能促进了一种重要的纪念雕塑形式——胸像在15世纪中期被重新引进。男子半身胸像,无论是活人的塑像还是为死人雕刻的纪念像,通常都具有鲜明逼真的个性特征。但是女子半身胸像,例如弗朗西斯科·劳拉娜(约1430年~1502年)创作的阿拉贡的公主半身胸像,往往都低眉顺眼,双唇紧闭,真实地反映了当时人们为女子设定的教养准则。

城市雕塑的背景

就公共的纪念雕塑而言，人们常常需要理解雕塑的背景环境和其所代表的城市的意义。城市中的社区通过在建筑外部装饰华美的雕塑，或者树立高大的雕像，来展示城市的特征和自豪感。在中世纪后期，锡耶纳、佛罗伦萨和奥维多等意大利中部的城市建筑正面都装饰着华美的雕塑，我们由此可以窥见在当时各个城市都在竞相攀比市容的壮丽辉煌和城市的显赫发

达。奥维多大教堂正面的《创世纪》壁柱（图202）于1310年至1330年雕刻而成，上面装饰着活灵活现的人物、动物、花草树木等雕刻。

在北欧，在建筑的正面装饰大量的雕塑的传统也蔚然成风。埃克塞特大教堂上的“平行浮雕墙”（图203）横贯了整个教堂的西部正面。这座浮雕墙可以追溯到1329年到1422年之

图202：洛伦佐·梅泰尼（待考证）（约1260年~1330年）和雕塑工坊创作的《创世纪》壁柱，（1310年~1330年），大理石雕，奥维多大教堂。





图203：上图，埃克塞特大教堂的外墙细节，(1329年~1376年)，西部正墙，石灰石。



图204：左图，佛罗伦萨的奥森·米歇尔行会教堂，北部和西部边墙，图中为教堂西北角，展示了多纳太罗（约1386年~1466年，本名多纳托·迪·贝托·巴迪）创作的《圣·乔治》大理石雕像（左），以及洛伦佐·吉贝尔蒂（1378年~1455年）创作的《圣·马修》雕像（右），(1419年~1422年)，青铜制。

间，上面曾经涂着美丽的色彩，只是现在已经被严重侵蚀。但是，浮雕墙上的人像姿态各异，刻画细致入微，令观赏者叹为观止。

佛罗伦萨的奥森·米歇尔行会教堂（图204）的壁龛中也摆满了人物雕像。教堂的西北角是由银行家行会出资订做的青铜雕像。这尊由洛伦佐·吉贝尔蒂于1419年创作的《圣·马修》青铜雕像身体朝向观者微倾，姿态之微妙，尽在不言之中。与《圣·马修》毗邻的《圣·乔治》大理石雕像由多纳太罗在大约1417年为军械士行会雕刻而成，雕塑家创立了一种新的典范

来表现这位强健有力的青年英雄。

米开朗基罗的《大卫》（图268）是以一整块巨大的大理石雕刻而成的，正是仿效了多纳太罗的英雄雕像模式。雕像那健美的肌肉，沉着而又坚毅果敢的面部表情，突出了大卫为反抗哥利亚《旧约·圣约》里的非利士巨人，为大卫所杀）的暴政获取自由的生气勃勃而又健美的英雄形象。佛罗伦萨共和国的当权者出资购买了《大卫》像，并将它矗立在市政厅门前，代表自由战胜压迫的城市象征。

弗朗西斯·埃姆斯-刘易斯

教堂内部的雕塑

教堂内部的布置不但具有实用意义，更是反映了当时的民意。因此，教堂内部常常雕刻着华美的人物雕像或者叙事场景。乔瓦尼·比萨诺为皮斯托亚市的圣·安德里亚大教堂创作了布道坛（图205）（1298年~1300年）。其中，一幅名为《滥杀无辜》的浮雕带给人的震撼和冲击，突出了浮雕中“悲伤哭泣的母亲们”表现出来的强烈感情，而浮雕角落中的女巫像身体扭曲，剧烈地摇晃着，似乎在回应着神的感召。



教堂内部的雕塑可能会采用那些无法用于外部雕塑的材料。维特·施托斯(约1450年~1533年)在1477年至1489年为克拉科夫(波兰城市)的圣·玛丽教堂创作了宏大的圣坛装饰（图206）。在布道坛上最重要的雕塑场景中，形形色色明光灿烂的镀金彩色人像以夸张的姿态和面部表情来表达他们的哀痛。维特·施托斯以这种方式来表现强烈的感情。吉多·马佐尼创作的真人大小的《圣母怜子》赤陶群像（图207）也具有这种强烈的戏剧效果。这组群像先用粘土作成模型，然后经过煅烧和彩

图205：左图，乔瓦尼·比萨诺（约1250年~约1315年）创作的布道坛，描绘滥杀无辜的场面（1298年~1300年），大理石浮雕，皮斯托亚市，圣·安德里亚大教堂。

图206：下图，维特·施托斯（约1450年~1533年）创作的圣坛装饰《圣母玛丽亚之死》（1477年~1489年），椴木雕，镏金彩色，克拉科夫（波兰城市），圣·玛丽教堂。



绘（先烧后绘，故不能称为彩陶），也会引起观赏者强烈的感情共鸣。

主要的教堂资助者们有时候也会修建大型的丧葬礼拜堂来纪念他们的家族。例如，英国国王亨利七世于1509年驾崩，并被安葬在他生前在威斯敏斯特修道院旁边修建的礼拜堂中。皮埃罗·托列加诺在1512年至1518

年期间为亨利七世打造了墓碑（图208）。这块墓碑是第一尊在英格兰本土创作的文艺复兴时期的雕塑。墓碑的设计、箱式结构以及睡卧的人像仍然沿袭了传统模式，但是墓碑的用料则极为奢华和昂贵。

图207：上图，吉多·马佐尼（约1450年~1518年），《圣母怜子》赤陶群像，原彩绘，那不勒斯，伦巴第的圣·安娜大教堂。

图208：下图，皮埃罗·托列加诺（1472年~1528年），亨利七世和约克的伊丽莎白皇后墓碑（1512年~1518年），黑白大理石雕，镀青铜，伦敦，威斯敏斯特修道院，亨利七世礼拜堂。



纪念雕塑

中世纪后期和文艺复兴时期的雕塑多为个人的纪念雕像，分活人塑像和死者纪念像两种。伫立在威尼斯的圣·乔万尼和圣·保罗的道奇·安德里亚·文德明（卒于1478年）墓碑（图211）由图利奥·隆巴尔多设计并创作。图利奥·隆巴尔多可能是文艺复兴时期所有的雕刻艺术家中唯一采用纯古典风格的雕刻家。

和在威斯敏斯特修道院修建礼拜堂的亨利七世一样，美第奇教皇利奥十世在佛罗伦萨的家族教堂圣·洛伦佐教堂旁边修建了一座新的礼拜堂。这座礼拜堂里还陈列着由米开朗基罗为美第奇家族成员创作的但是并未完工的墙式墓碑系列（图209）。其中，洛伦佐·美第奇的墓碑展示了栩栩如生的公爵坐像，下方是黄昏之神和黎明之神的纪念雕像，扭转着身躯，斜卧在石棺之上。

图209：下图，米开朗基罗·勃那罗蒂（1475年～1564年），洛伦佐·美第奇的墓碑（1524年～1534年），大理石雕，佛罗伦萨，圣·洛伦佐教堂，新圣器收藏室。

图210：右上图，弗朗西斯科·劳拉娜（约1403年～1502年，待考证），《阿拉贡公主伊萨贝拉（待考证）半身纪念胸像》（15世纪80年代，待考证），彩色大理石雕，维也纳，艺术历史博物馆。

图211：右下图，图利奥·隆巴尔多（约1455年～1532年），道奇·安德里亚·文德明墓碑（1494年），大理石雕，威尼斯，圣·乔万尼和圣·保罗。

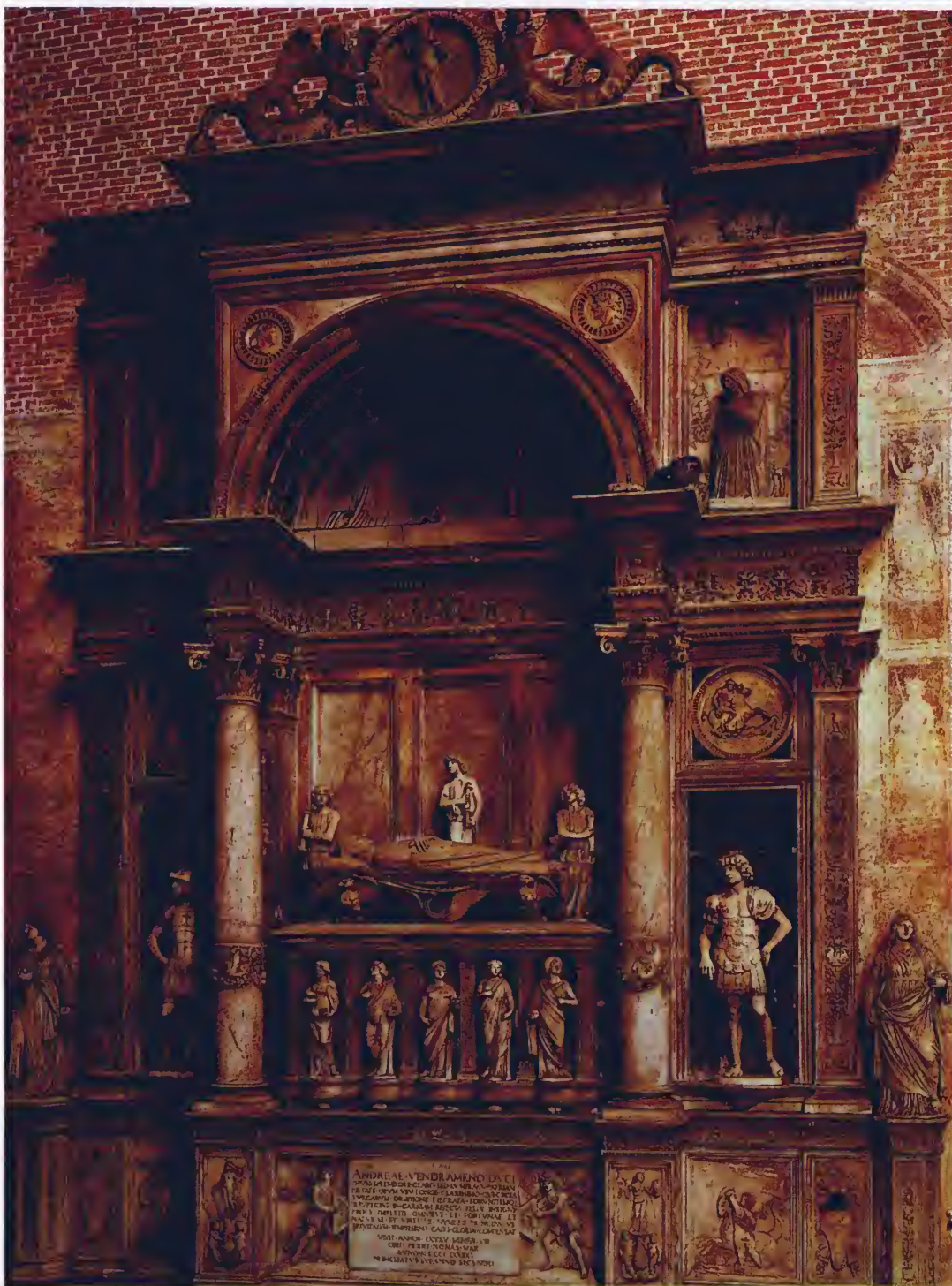
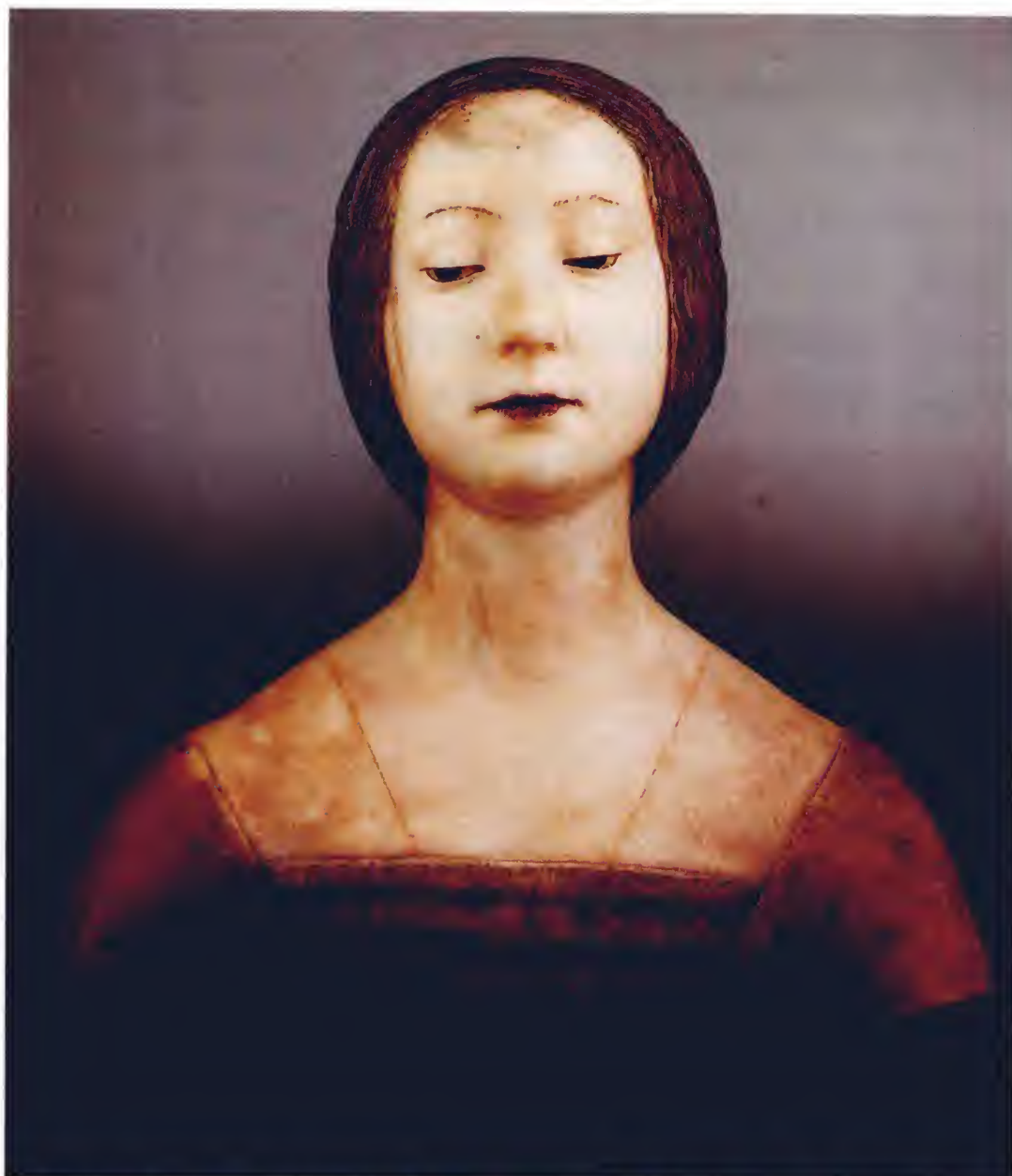




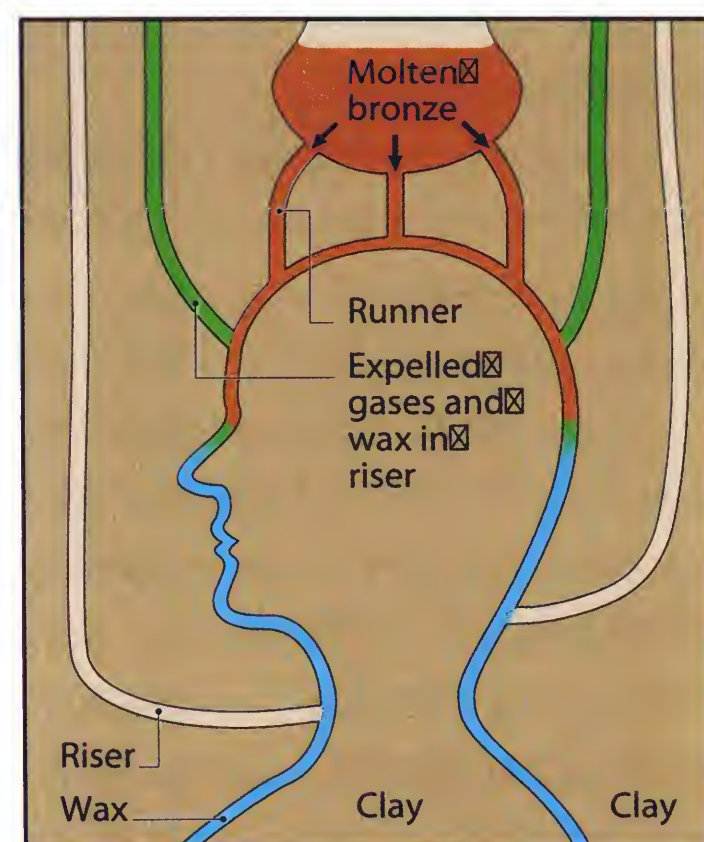
图212: 左图，弗朗西斯科·劳拉娜（约1430年~1502年，待考证）和其他雕塑家一起创作的凯旋门（1452年~1458年或1465年~1466年），大理石雕，那不勒斯，新城堡。

图213: 上图，多纳托罗（本名多纳托·迪·贝托·巴迪，（约1386年~1466年），《加塔梅拉塔骑士像》（1447年~1453年），青铜雕像，帕多瓦，桑塔广场。

多纳托罗的《加塔梅拉塔骑士像》（图213）于1447年到1453年期间创作于帕多瓦，是古代以来第一尊真人大小的青铜骑士像，为塑造军人和领袖的雕像创立了典范。马上的加塔梅拉塔凝视着前方，挥动着手中的指挥棒，身披精美的古代盔甲。位于意大利那不勒斯市新城堡双子塔之间的凯旋门，是为了纪念1443年阿拉贡的阿方索成功地征服并进入那不勒斯（图212）而创作的。凯旋门上的雕塑装饰由一群雕塑家在1452年至1466年期间共同创作。这些雕塑家中包括弗朗西斯科·劳拉娜。遗憾的是我们如今已经无法在凯旋门上一一辨别这些雕塑家个人创作的雕塑。

文艺复兴时期的宫殿为私人纪念半身胸像提供了所需要的环境和背景。弗朗西斯科·劳拉娜创作了阿拉贡公主半身纪念胸像。这种半身纪念胸像通常是为了庆祝被塑像人的订婚而创作的。这些胸像约创作于15世纪70年代至80年代，清楚地表现了当时人们理想中的纯洁的女性形象。

佛朗西斯·埃姆斯-刘易斯



青铜失蜡法

用陶土为芯，以蜡堆筑并雕刻成铸件的模型，放入陶土做成的模具中。模具带有“流管”——融化的青铜可以通过流管注入模具，使得蜡模全部熔化并从“升管”中流失，使整个铸件模型变成空壳，流入的青铜汁冷却后形成铸器。

新绘画：意大利和北欧

文艺复兴的先驱利昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂(1404年~1472年，意大利建筑师、建筑理论家、作家、诗人、哲学家和密码学家)创作了一本影响深远的小册子——《绘画论》(1436年)。在他将意大利版的《绘画论》题献给建筑师菲利波·布鲁内莱斯基(1377年~1446年)的时候，高度赞扬了多纳太罗(约1386年~1466年，真名多纳托·迪·贝托·巴迪)、洛伦佐·吉贝尔蒂(1378年~1455年)、马萨乔(真名托马索·圭蒂，1401年~1428年)和菲利普本人，称他们是“每件作品都令人赞叹，不亚于任何古代艺术大师的天才”。阿尔伯蒂此论概括了后来所谓“文艺复兴”时期的两个极为重要的艺术观点。其一，艺术的发展只能通过对古典艺术精品的复兴来实现。其二，佛罗伦萨文化价值的倡导者们宣称佛罗伦萨是复兴“真正”“古代”风格的主导。虽然这两个观点都难免过于简单化，但是阿尔伯蒂称赞的这位建筑家和两位雕塑家以及另一位画家都对中世纪的艺术传统采取了一种新的批判态度，并拥护古典时期流传下来的文学艺术宗旨和基调，由此开创了一种佛罗伦萨式的艺术风格。而文艺复兴的中心思想便意在复兴古代绘画和雕塑崇尚的写实主义。

多纳太罗为大教堂和军械士行会在奥森·米歇尔行会教堂创作的雕塑，以及布鲁内莱斯基的建筑革新，为15世纪20年代的两种主导绘画模式之一奠定了基础：也就是马萨乔的严肃朴素而又具有雕塑般效果的合乎透视法则的风格。可与马萨乔这一“文艺复兴创新”风格比肩的是意大利法布里亚诺的画家真蒂利(1385年~1427年)的细腻而又富有装饰性的写实主义风格。在吉贝尔蒂创作的一对洗礼堂青铜大门中，我们也可以看到与真蒂利的这一风格类似的地方。虽然人们已经习惯了真蒂利的作品中的“哥特风格”，但是他创作的《斯特洛奇祭坛装饰画》(图219)华丽辉煌，在佛罗伦萨掀起仿效风潮，并得到人文主义的作家和艺术赞助恩主的赞叹和赏识，其中包括富有的银行家，资助新学的帕拉·斯特罗齐(1372年~1462年)。

马萨乔和其之后的艺术家

值得一提的是，与大多数艺术家相比，三位开创早期文艺

复兴风格的先驱都来自“富有”的家庭，而且可能也受到了良好的教育。多纳太罗出身中产阶级的巴迪家族。巴迪家族从事商业，多少具有一些社会地位。而马萨乔和布鲁内莱斯基都是公证人的儿子。

早期的评论家认为马萨乔的模仿能力令人叹服。马萨乔笔下的人物庄重严肃，而且为人物构设的绘画空间浑然天成而又真实可信。马萨乔的绘画构图是根据勃鲁奈勒斯挈开创并由阿尔伯蒂归纳的新透视法构建而成，其特色是尽可能缩小观察者眼中的真实空间和画上的空间之间的差别。马萨乔用不同的色调来描绘画中的人物，而不是仅仅专注于表面细节的描画。这些人物看起来非常干净利落。由此可以看出，马萨乔的画深受古代的影响。

在马萨乔的三幅重要的大型作品中，有两幅是为卡米莱特的教堂创作的。其中之一是由马萨乔为比萨的卡尔米内教堂创作的一组多屏祭坛画。此画由比萨的一位公证人在1422年出资赞助；另外一幅是马萨乔同比他年长的马索利诺·德·帕内卡勒(1383年~1435年)合作的卡尔米内教堂的布兰卡奇礼拜堂壁画。比萨的多屏祭坛画如今已经被拆下来，分散在各地。多屏祭坛画的中间屏画上画着圣母玛丽亚的坐像，画的两边和底部都被截除了。圣母的宝座还仿效了具有罗马风格的建筑式构图结构，在视觉上产生一种纵深感，而画中采用的透视法和阴影也相当重要。布兰卡奇礼拜堂壁画的主题是描绘圣·彼得的生平，可能是用来纪念布兰卡奇礼拜堂的创始人圣·彼得·布兰卡奇的。在这幅壁画中，马索利诺创作的主要部分是双连叙事画：《治愈残疾》和《抚养塔比瑟》。这两幅画位于马萨乔创作的《纳税银》(图220)的对面，更具有真实的视感。虽然两幅画都明显使用了透视法以展现更立体的空间。但马萨乔笔下的具有罗马风格的头部，令人不禁回想起多纳太罗的雕像，在整个叙事画中具有更强的视觉冲击力。

在马萨乔简短的艺术生涯里，他还留下了另一幅巨作，即为新圣玛丽亚教堂创作的《三位一体》祭坛画(图217)。这幅名画是欧洲艺术史上极为重要的里程碑。从本质上讲，这是一幅质朴的作品。此画的资助人可能是luigi lenzi和他的太太。画

上的这对夫妻正在“代表圣父、圣子、圣灵的三位一体”面前祈祷，祈求圣母和圣·约翰使自己的灵魂获得永生。在他们礼拜的平台下是一具躺在棺材上的骷髅——此处壁画后来经过大规模的修复，上面还有一行铭文：“我曾如君活世间，君亦如我赴黄泉”，具有提醒人们肉骨凡胎不会永生的寓意。这幅画的卓越之处是高超地运用了直线透视法，利用墙的空间使得画中的圣人和“三位一体”（圣父、圣子和圣灵）身处的小礼拜堂具有立体感，并用同样的手法，在视觉上让人觉得骷髅是被放置在礼拜堂墙壁的前面。

自马萨乔之后，15世纪的文艺复兴绘画历经了不同的发展。在佛罗伦萨，弗拉·安吉利科（1387年～1455年，原名圭多·迪彼得罗）可能是最坚持不懈地追随马萨乔，并仿效了马萨乔永世不朽的写实主义艺术手法的画家。安吉利科是多明我会的一名修士，他保存在圣·马可修道院中的系列作品融和了传统的虔诚宗教态度、新的描绘手法以及空间技巧。而比弗拉·安哲利科更年轻的画家弗拉·菲利波·利皮（约1406年～1469年）则逐渐脱离马萨乔的画风，并受到多纳太罗后期的热情洋溢的雕塑风格影响，转向一种更精致、更强调线条的风格，代表了15世纪中期更典型的画风的安吉利科和利皮与多尼克·委内其亚诺（1438年～1461年）一起对祭坛装饰画进行了改良。这种更“现代”的祭坛装饰画主要以一幅巨大的中央木板画为主，这样就使得画中的人物背景更统一。1434年之后，美第奇家族在短短的流放之后重新掌握政权，而佛罗伦萨在科西莫·美第奇（1389年～1464年）及其联盟的统治下很快衰落。此后美第奇在佛罗伦萨形成一种宫廷文化，而此时的艺术也随之形成了一种富丽堂皇而又华美的风格。桑德罗·波提切利（1445年～1510年）正是这一画风的主要拥护者。波提切利为美第奇家族的不同族系创作了不少神话作品（图215）——这些画往往寓意复杂，而且难以诠释。但是，这些神话绘画却反映了这样一个事实：在洛伦佐·美第奇（1449年～1492年）的精致高雅又具有贵族气派的品位影响下，马萨乔的同辈艺术家们执意追求的罗马式的庄严画风已经模糊难辨。

在佛罗伦萨以外的地区，翁布里亚画派画家皮埃罗·德

拉·弗朗切斯卡（约生于1410年～1420年之间，死于1492年）和安德里亚·曼坦那（1431年～1506年）将新绘画的主要艺术形式——即严格控制对绘画空间的处理并取材于古代艺术形式——发挥得淋漓尽致（图214）。皮埃罗和安德里亚平生中大部分时间都在意大利中部和北部人文主义者依附的小宫廷（乌尔比诺和曼图亚）里作画。此时，费拉拉德的埃斯特宫廷，曼图亚的贡萨加宫廷，米兰的维斯康提宫廷和斯法拉宫廷，乌尔比诺的蒙特菲尔卓宫廷，以及那不勒斯的阿拉贡宫廷都成为艺术赞助的重要中心。不仅如此，当罗马教廷从阿维尼昂回归罗马之后，就开始雇佣画家（其中包括弗拉·安哲利科）、雕塑家和建筑师来重新复兴罗马这一衰败的基督教中心的光彩。

曼坦那不仅影响了乔凡尼·贝里尼（1430/1440年～1510年），也同时受到贝里尼的影响。乔凡尼·贝里尼在威尼斯画派中举足轻重。乔凡尼和他的哥哥真蒂利（1429年～1507年，待考证）在受雇于威尼斯会堂期间，发展了一种新的奢华画风流派。威尼斯会堂是由一群非专业人士组成的，主要是为了宗教奉献、互利互惠以及进行慈善活动。乔凡尼的人物画、建筑画和风景画，以丰富细腻的动人色彩形成了一种焕然一新的风格，而这种明亮的自然主义风格也正是威尼斯艺术的典型特色。乔凡尼受到安东奈罗·达·美西纳（约1430年～1479年）和荷兰画派的启发，开始探索油画艺术中对色彩以及光线的强度和明暗使用的方法。保存在弗里克美术馆中的，由乔凡尼创作的《圣·弗朗西斯的狂喜》便是这一艺术探索的成果之一。

曼坦那和乔凡尼·贝里尼的绘画艺术表现了艺术在早期文艺复兴时期发展的不拘一格的自然写实主义和表现方法，可以用于表现不同的政治环境。比如，在曼图亚的专横宫廷统治和与众不同的威尼斯共和政权包括宗教、个人、城市和王朝等非常广泛的主题。

北欧

由于佛罗伦萨文学传统的势不可挡的力量和极度自我的特点，意大利以外的地区对于“文艺复兴艺术”的诠释因此受阻。但即便如此，我们仍然可以清楚看出15世纪文艺复兴在佛

罗伦萨、威尼斯和卢卡的艺术收藏家们，尤为推崇荷兰艺术大师比如扬·凡·代克(1395年~1441年)的作品。北欧的艺术创作通过更完美的油画形式将可视世界中的质地结构展示得纤毫毕现，而这种艺术形式显然在意大利更为流行。这些绘画尤其是在凡·代克的作品中表现出来的逼真程度，延续到绘画空间中便形成了极为特别的现实主义风格，但是这种写实却并没有遵循精确的数学方法来进行构图。其他北欧的画家，比如法国画家让·富凯(1420年~1481年)则另辟蹊径，形成了与意大利绘画透视法的视觉规则创作不同的风格。

北欧新绘画的先驱，扬·凡·代克和弗莱芒大师(可能是罗伯特·坎宾，1378/1379年~1444年)都尝试过如何细致入微地用光，天衣无缝地将生动的写实主义和《自然之书》(即宗教)中描述的各种象征融合起来。扬·凡·代克以一种冷静睿智的笔触来表现谨慎虔诚的细节，而坎宾则表现出一种更明显的现实风格。扬·凡·代克的《根特祭坛装饰画》(1432年)和《阿尔诺菲尼的婚礼》(图218)，可以与马萨乔的杰作媲美。这一点证明15世纪的绘画艺术虽然形式不同，但是却仍然能平分秋色。罗吉尔·凡·德·维登(约1399年~1464年)和雨果·凡·德·古斯(约1440年~1482年)在大气而又高度概括的手法中融入了精细入微的新描绘风格。罗吉尔创作的《将基督从十字架上放下来》的绘画将精微的细节，比如玛丽·抹大拉的眼泪，同高度压缩的空间和起伏的绘画动感结合起来。

1550年前后，文艺复兴时期出现了两位独树一帜的艺术家：希罗尼穆斯·波希(原名为杰罗姆·万·艾肯，约1450年~1516年)和阿尔布雷特·丢勒(1471年~1528年)。波希发明了大量的象征符号，用来表现强烈的个人想象力，更具有狂野不逊的风格特征。波希的《人间乐园》(图224)正是这一风格的代表作。丢勒则更代表主流艺术，他是第一位成功地将他在德国学习的北欧艺术传统风格和意大利的理论和绘画模式融合贯通的艺术家。

丢勒在1495年和1505年至1506年期间两次访问意大利，他大部分时间都居住在威尼斯。丢勒与贝里尼以及莱昂纳多曾经就绘画进行过讨论。丢勒在他对艺术、科学和技术等领域的创作中都以莱昂纳多为榜样。除了他备受称赞的版画之外，丢勒还创作了一系列优秀的油画。丢勒深受马丁·路德的宗教革命影响，并于1526年为家乡纽伦堡的教堂创作了他的巅峰之作：

《四使徒》(图225)。德国年轻一代艺术家的两位艺术大师，汉斯·巴尔东·格里恩(约1484/1485年~1545年)和阿尔布雷特·阿尔特多弗(约1480年~1538年)都沿袭并创造性地表现了丢勒的风格。此外，马蒂亚斯·格吕内瓦尔德(约1475/1480

年~1528年)则在他创作的《伊森海姆祭坛画》中，在有限的空间中运用动感的光线和富有感情的色彩赋予了人物无与伦比的表现力。

意大利的文艺复兴盛期

意大利在1500年进入一个崭新的阶段，也就是所谓的“文艺复兴盛期”。对瓦萨里之后的大部分评论家而言，文艺复兴盛期代表着由乔托·迪·邦多纳(约1267/1277年~1337年)开创的一个漫长艺术周期在此时达到了顶峰。在佛罗伦萨，列奥纳多·达·芬奇(1452年~1519年)、米开朗基罗·博那罗蒂(1475年~1564年)和拉斐尔(即拉斐罗·桑齐奥，1483年~1520年)被誉为文艺复兴盛期“艺术三杰”，但是其中只有莱昂纳多对文艺复兴作出了决定性的贡献。自15世纪70年代起他的作品毅然摒弃了15世纪后期绘画的错综复杂和注重线条的精致艺术风格，取而代之以更广博的理念和极具凝聚力的联系紧密的构图，反映了根据主题而并非根据旧有模式的特殊要求而创作的绘画。无论是莱昂纳多在大约1495/1497年创作的《最后的晚餐》，或者是米开朗基罗创作的《西斯庭的天顶画》(1508年~1512年)，抑或是拉斐尔在梵蒂冈创作的拉斐尔签字厅装饰画(1509年~1520年)(图216)，都表明在文艺复兴盛期创立了从欧洲艺术变体而来的复杂精妙，高度严谨，而又雄心勃勃的绘画创作准则。

莱昂纳多尚未完成的画作《东方三博士朝拜耶稣》(1478年~1481年)和《最后的晚餐》(图222)，表现出充满生机的表达力和他主要的构图组织原则。此外，他的肖像画，尤其是闻名遐迩的《蒙娜丽莎》(约1503年~1513年)开创了一种新绘画理念，目的是使得画作引起观画者的共鸣。莱昂纳多绘画中表现出来的这些特点都是文艺复兴盛期之后的艺术家们努力达到的目标。莱昂纳多探索的知识领域和实践包括绘画、雕塑、建筑、民间和军事工程、几何、物理、自然和人文科学、地质学和全部的艺术理论，他还留下了大量优秀的尚未完成的绘画和笔记。在肖像画艺术中，他不但发明了“灵光乍现”的素描创意技巧来设计最初的构图，还创新地使用红粉笔来勾画人体的不同部分。莱昂纳多这些创新都强烈地影响了此后追随他的艺术大师。

米开朗基罗师从多米尼哥·基尔兰达约(1448/1449年~1494年)学习绘画，并在美第奇家族的座上宾贝托多·迪·乔瓦尼(约1430/1440年~1491年)麾下学习雕刻。米开朗基罗也对1500年之后重塑绘画风范作出了贡献，但是却不仅仅限于他创作的《卡辛那之战》。米开朗基罗和莱昂纳多

一起受聘为佛罗伦萨的理事厅绘制巨幅战争画。虽然这些大型的公共装饰画的主要部分都没有完成，但是他创作的《卡辛那之战》和莱昂纳多创作的《安吉里之战》足以分庭抗礼。虽然并不情愿，但是米开朗基罗还是成为了一名专业绘画画家，并花费了四年时间来完成西斯庭教堂的天顶画。西斯庭天顶画上的不朽人物表达了完美的哲学理想和绘画技巧。拉斐尔为同样雄心勃勃的教皇朱利二世的签字大厅创作的壁画（图216），不但结合了莱昂纳多的构图技巧和米开朗基罗的人物风格，更将叙述性绘画艺术提升到具有深奥复杂的比喻和修饰内涵领域，从而成为后代艺术家们的绘画艺术准则。当米开朗基罗在1521年去世的时候，他的大型艺术工坊已经在罗马和罗马之外的宗教和世俗两种不同绘画领域占据了统领地位。

虽然笔下的人物风格之间有着显著的密切关系，但是莱昂纳多、米开朗基罗和拉斐尔奠定了截然不同的艺术风格。就像上帝证明了他万能的设计一样，莱昂纳多致力于通过实践在艺术中重新塑造自然。而米开朗基罗则探索如何以“内在的理念”形成物质和精神领域之间的交流，以深刻的洞察力来创作并达成与精神世界的交流。与之相反，拉斐尔则像一位修辞大师，各个不同主题进行绘画创作并形成一种实用主义的风格，然后将这种风格应用到从宗教画像到艺术装饰等不同的领域。

文艺复兴盛期的另一个重要中心是威尼斯。两位年轻的艺术家乔尔乔内（1476/1478年～1510年）和提香（即提齐亚诺·韦切利奥，约1485年～1576年）沿袭了乔凡尼·贝里尼的具有诗一样的梦幻色彩。他们开创的绘画风格在此后成为概括威尼斯艺术的主导绘画风格。乔尔乔内和提香曾经一起为威尼斯的德国仓库进行外墙壁画创作（1513年～1514年）。虽然大部分壁画都是由乔尔乔内创作的，但是让乔尔乔内闻名遐迩的却是一幅名为《幻想》（又称田园诗）的小画。这幅小画是通过营造氛围，激发了富有情绪化的叙事创作。另一幅曾经在早期被称为画有“士兵”和“吉普赛人”的画作，也就是著名的《暴风雨》（图227），展示了阴晴不定的大自然和难以捉摸的人类情绪之间暗含的内在联系，也是早夭的乔尔乔内的代表作。

提香也传袭了佛罗伦萨画派的无限想象力，他的画表现性很强，对色彩和质地的掌握和运用也很自如，这些都日益受到他的赞助人的欣赏。在这些艺术恩主看来，无论是何种主题，提香独特的绘画技巧和他独有的“风格烙印”都使得他的绘画弥足珍贵。在15世纪20年代，提香为弗雷里创作了《圣母升天》祭坛画（1516年～1518年），并为费拉拉的阿方索·德斯特创作了一系列的神话主题绘画，以此奠定了自己作为威尼斯代表艺术家的地位。提香在此后的数十年中又蜚声意大利和欧

洲。提香的地位，再加上米开朗基罗在国际上的声誉，使得人们第一次开始欣赏艺术家的独特风格和艺术独立的文化价值。人们之前对乔托过早的推崇结束了，代之以对已被“神化”的米开朗基罗的崇拜，甚至连英国国王查尔斯五世也在原来的肖像绘画家辍笔之后，不顾朝臣们的反对，请来提香为自己画像。

理论的崛起

中世纪时期的艺术文献所撰写的并不是我们所知道的“艺术”，而是更关心神像和宗教装饰画的正当性及其使用。如果探究《圣经》中对“雕像”的禁令和以后贯穿基督教艺术时代的反偶像倾向对艺术的威胁，就可以看出证明其正当的辩护是必要的。最重要的辩护理由由尼西亚公会在787年明确规定。尼西亚公会明确申明描画神像和神话故事是为了让文盲们了解基督和圣人们的神性，也是教授人们虔诚的工具，是为“文盲创作的书”。在探讨使用肖像的艺术理论中，迪朗杜主教在13世纪撰写的《公共神像艺术的合理性》成为中世纪和文艺复兴时期诠释肖像的作用和宗教装饰的精神目的的参考资料。在有限的几条规定艺术创作的法规中，艺术被定义为一种高级的“手工技艺”，而并非是一种知识性的脑力创作。其中，12世纪的一位德国本笃会修士西奥菲勒斯（很可能是黑尔默斯豪森的罗吉尔）撰写了《不同的艺术种类》，对绘画、彩色玻璃镶嵌画和金属装饰工艺等技巧和形式提供了最全面的资料。但是，他却在书中始终宣称“艺术”是对具有美感事物的自发性创作。

艺术理论的第一次重大改变发生在14世纪。彼时，随着意大利作家弗朗希斯科·彼特拉克（1304年～1374年）和他以后的人文主义追随者对乔托的绘画作品的探讨，他们的论调很快风靡了文艺复兴时期的视觉艺术理论写作。在这些作家看来，乔托的重要性在于拯救了随着西方罗马帝国的陷落而衰落的绘画艺术。这些讨论大部分都非常单一，主要集中于乔托的绘画表现力量——比如菲利波·维兰尼（约1400年）如此描述乔托：“他画笔下的人物都似乎是血肉丰满且生动逼真”。但是这些著作后来为内容更广博更复杂的艺术史和艺术理论奠定了基础。彼特拉克的观点更具有挑战性，他坚持认为乔托的艺术是文艺复兴艺术观的基础，具有知性的内涵（和其他认为“乔托的艺术”只不过是“视觉创作”的观点相反），比其他“机械”的艺术创作更近似于古代的文科艺术（比如语法、逻辑、修辞等）。在继彼特拉克之后的《帕杜安文集》中，托斯卡纳画家塞尼诺·赛尼尼（约1370年～约1440年）在《艺术之书》中过早地将绘画的科学归入技术范畴。

彼特拉克将艺术历史分成三个阶段：古代时期、中世纪时期(在此期间，大部分古典艺术准则都被认为应该舍弃)和现代时期。彼特拉克的这一历史分期成为“艺术再生”论调的必要基础。在彼特拉克生活的时期，意大利的政局相当混乱不稳。在此期间的“人文主义”学科和对古代文化的系统性学习旨在复兴古代的价值观：首先是在文学上，其次是在民间生活中，以后才在艺术领域复兴这些价值观。彼特拉克的历史模式：巅峰、衰退和（最终）复兴很容易被艺术史采纳。这一模式的采纳在乔治·瓦萨里（1511年～1574年）撰写的《艺术家的生涯》（1550年，第二版完成于1568年）中得以明确：艺术史在此根据反复出现的高峰和低谷的模式展开，而米开朗基罗则代表着艺术的巅峰。

在1434年，建筑家和作家利昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂(1404年～1472年)在被流放多年之后回到佛罗伦萨。在阿尔伯蒂看来，15世纪早期文艺复兴时期的佛罗伦萨艺术在他身上留下了不可磨灭的烙印，也因此帮助他在他的作品中确定了一种自我意识，这一点使得意大利的文艺复兴艺术区别于早期其他众多的古典文艺。他的拉丁文集《绘画论》（1435年）在1436年被翻译成意大利文。阿尔伯蒂在这本书的前言中写道，他在从前曾经“认定……大自然……开始变得衰颓老迈，而且不再有人才诞生”，但是佛罗伦萨的艺术家们所取得的成就很快就说明他这种想法是不对的。至关重要的是，布鲁内莱斯基为佛罗伦萨大教堂设计的八边形肋骨穹隆，很可能是“继往开来”的伟大创举。这些都使得阿尔伯蒂相信“文艺复兴”确实已经开始。阿尔伯蒂认为判断他同时代人的作品应以“古代艺术”的准则为根据，而复兴的艺术作品不仅符合古代艺术的标准，而且在某些地方甚至是超越了这一准则。

阿尔伯蒂的这部短文集从三个方面探讨了“大自然内在的几何学原理”（即透视法），通过对设计、光线和色彩的掌控进行绘画构图，来清晰地描绘事物，并根据古代绘画的准则来评价画作的价值。《绘画论》的重要性在于它是第一部明确地将绘画放置在与“文科”艺术等同地位的现代文集。吉贝尔蒂在未完成的著作《艺术评论》中也提出了许多与阿尔伯蒂《绘画

论》相同的论点。《艺术评论》对古代艺术历史的概括大部分是根据老普林尼的《自然历史》而来的。作为一部探讨契马布埃(又名塞尼尼·狄·佩普)（约1240年～1302年之后）和乔托时代崛起的新现代艺术的文集，《艺术评论》不但描绘了吉贝尔蒂自己取得的艺术成就，更是一部对中世纪对绘画中用光技术的研究翻译文集的摘录。皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡撰写的《绘画透视法》（1482年之前）详尽叙述了15世纪的艺术光学理论。不仅如此，皮埃罗还探讨了实用数学和多面体几何学。此时，有关“艺术的科学”呼声不断上涨，随之而来的还有更复杂深刻的人文主义评论和最早的艺术家传记，其中最有名的是安东尼奥·曼奈特（1423年～1497年）撰写的《布鲁内莱斯基的一生》（15世纪80年代早期）。安东尼奥以代表勃鲁奈勒斯基“超凡脱俗的艺术天分”的佛罗伦萨大教堂来纪念这位伟大的建筑家的成就。其他的两位建筑家，菲拉雷特(又名安东尼奥-阿维鲁尼诺，约1400年～1469年)和弗朗西斯科·狄·乔治(约1439年～1501年)也多仿效古罗马作家维特鲁威，就建筑和相关艺术以及技巧撰写了文集进行详尽阐述。

莱昂纳多发展了最全面的绘画理论，并将此绘画理论视为“科学”——由于这一理论包罗万象，涵盖太广，以至于注定不能被出版。在他的笔记中，莱昂纳多宣称“绘画”是登峰造极的艺术，“是唯一能够与大自然的鬼斧神工媲美的艺术”，也是根据对自然法则的全面理解然后对自然的再创造。而自然法则本身是根据“经验”从自然界习得的。莱昂纳多对画家要求极为严格，认为画家应该具备包括光学、解剖学、自然科学、地质学、动力学、静力学、表达和叙述等各项能力，还需要拥有高贵正直的品格。由此看来，莱昂纳多未完成的作品远远超过完成的作品也不足为奇。莱昂纳多认为艺术是视觉知识的最高表现，后来的理论也吸取了他的形象艺术的知识。丢勒已经出版的关于衡量艺术和艺术组成的文集也是其中之一。一旦这种自我意识的推理形成之后，“艺术”观念便发生了无可逆转的变化。

约翰·理查德 马丁·坎普

“旧日完美的辉煌”

文艺复兴时期的中心理论认为，经过古代艺术的洗礼，自尼古拉·皮萨诺之后的意大利艺术家不再拘泥于中世纪艺术的各种陈规戒律。对文艺复兴早期的艺术家而言，古代艺术为他们提供了丰富的绘画参考资源。在1400年之后，对古代艺术的

借鉴更加广博，也更加系统化。文艺复兴后期有关古代艺术的著作不但相当可观，而且有时候甚至令人惊讶。

曼坦那在描绘早期基督教的殉道者，前罗马军官圣·塞巴斯迪安的时候，将圣·塞巴斯迪安塑造成古希腊罗马时期的裸体英雄形象，并在他的周围画上被毁掉的古代遗迹和废墟。

波提切利在自己的画中（图215）借用了古典主义的“含羞的维纳斯”的模式，但是运用当代的人文主义对她的寓意进行了重新的诠释。

拉斐尔为教皇朱利二世（1502年~1513年）创作的签字大厅壁画可谓集文艺复兴艺术之大成：其中，异教徒的哲学、基督教的神学和从荷马到彼特拉克的诗歌，以及罗马律法等图像组成了统一的人文主义文化的不同方面；并将罗马教皇描绘成罗马帝国的真正继承人。

约翰·理查德 马丁·坎普

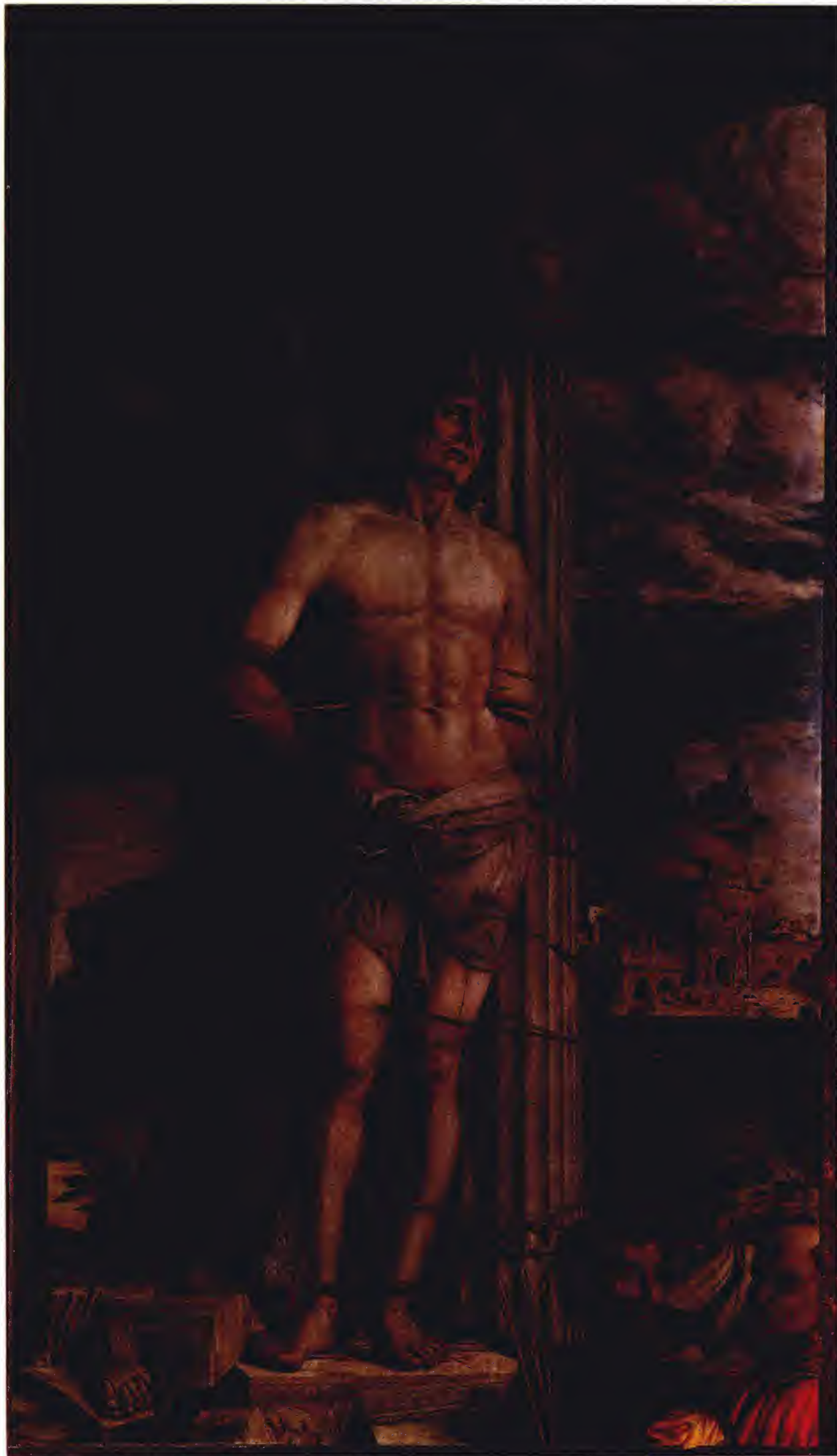


图214：左图，安德里亚·曼坦那（1431年~1506年），《圣·塞巴斯迪安像》（1459年），蛋彩饰板，2.75米×1.42米（合9英尺1/4英寸×4英尺7又7/8英寸），巴黎卢浮宫。



图215: 波提切利 (桑德罗·菲力皮, 1445年~1510年)
《维纳斯的诞生》(约1482年), 蛋彩帆布画, 1.73米
× 2.79米 (合5英尺8英寸×9英尺1又1/2英寸), 佛罗伦萨, 乌菲兹美术馆

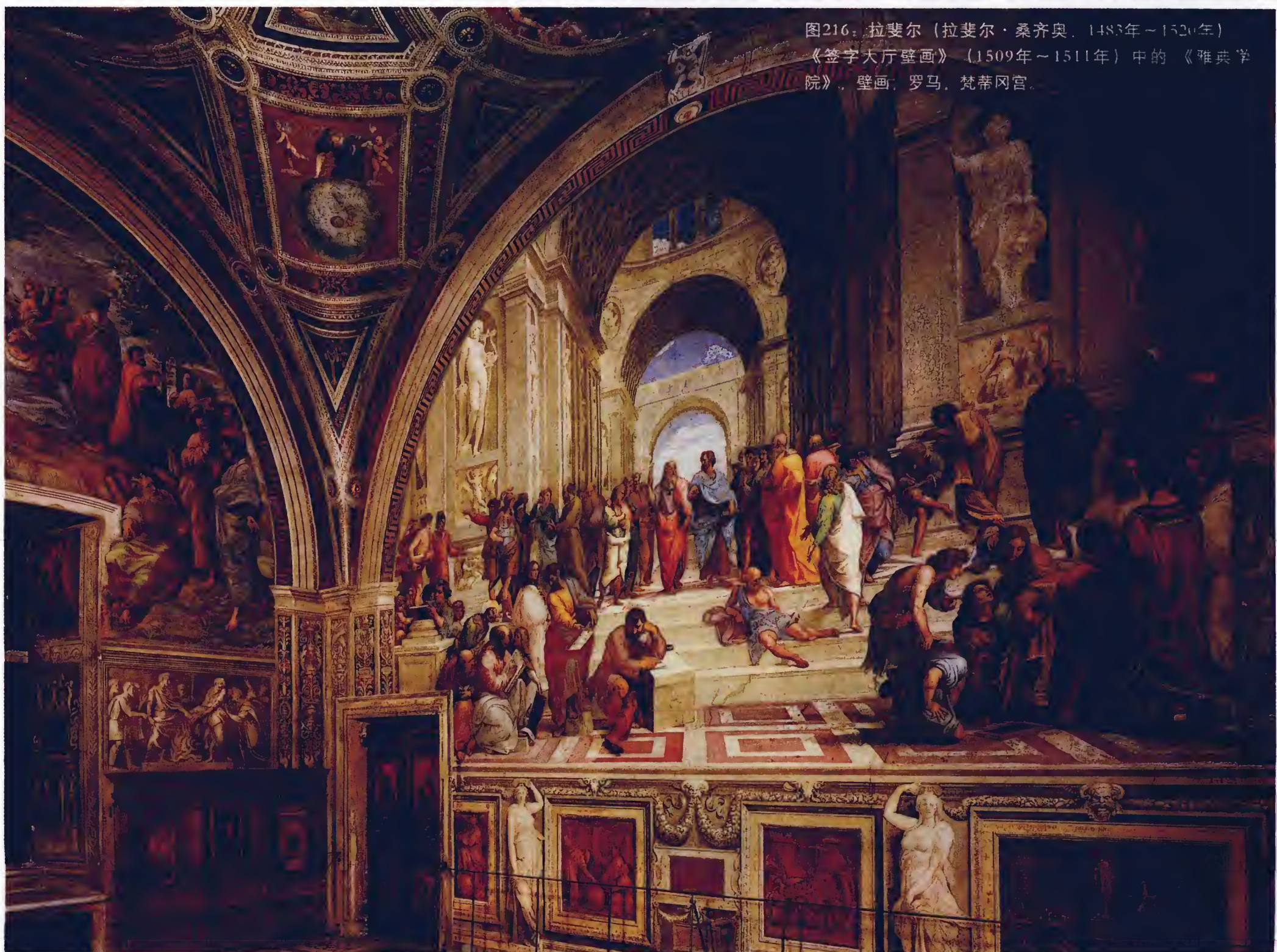


图216: 拉斐尔 (拉斐尔·桑齐奥, 1483年~1520年)
《签字大厅壁画》(1509年~1511年) 中的《雅典学院》, 壁画, 罗马, 梵蒂冈宫。

绘画空间和透视法

文艺复兴时期艺术的基础是在二维的画面上表现出真实物体的三维空间。在乔托生活的时代，以及约1400年之后的北欧，画家们通过实践尝试和使用工坊的设计草图来创作这种绘画空间，而并非根据光学或者严格按照科学性的精确度。扬·凡·代克画作（图218）中的《画内空间》（1432年）正是这段时期具有显著写实主义风格的绘画代表之一。画中的退后线（正交直线）按照构图的组织与垂直的轴线相交。这种绘画空间是乔托和他创办的绘画学校研究发明的。



与扬·凡·代克同期的意大利画家在绘画空间的创作中更精进了一步。阿尔伯蒂仿效布鲁内莱斯基，创立了一种延续的绘画空间。这种绘画空间不但符合光学的规律，而且和谐又具有精确比例，同时也与观者的视角一致。

马萨乔的《三位一体》（图217）正是按照这种新透视法创作的早期作品：站在画前的观者的视线最终交于逐渐消失的一点，而画中所有的正交直线也与这一点相交。这种透视法延续了观者眼中的真实空间和绘画中的虚构空间，形成一个虚拟的完整空间。马萨乔创作的《税银》讲述了基督进城被要求纳税的故事，他运用透视法为叙事铺设了一道纵深的舞台。而法布里亚诺的画家真蒂利笔下金碧辉煌的《斯特洛奇祭坛画》（图219），则以华丽的质感、纯熟的透视法以及精致复杂的风景来展现三位国王拥有的巨大财富。皮埃罗的《耶稣受鞭笞》（图221）展现了一个更完善的绘画空间系统：绘画的空间完全符合精准的 optics 和数



图217：左图，马萨乔（真名托马斯·圭蒂，1401年～1428年），《三位一体》（约1425/1427年），壁画，3.17米（合10英尺4又3/4英寸），佛罗伦萨，新圣玛丽亚教堂。

图218：上图，扬·凡·代克（约1395年～1441年）《阿尔诺菲尼的订婚礼》（约1434年），木板油画，81.8厘米×59.7厘米（合32英尺又1/4英寸×23英尺1又1/2英寸），伦敦，国家美术馆。

学原理，具有完美的可信度，而画内空间的每一段距离，以及画内每一件物体的大小都明确按照比例描画。

莱昂纳多的《最后的晚餐》（图222）中的画内空间，很显

然是按照阿尔伯蒂的透视线设计构图的，但是却并不完全符合修道院饭厅的实际空间布局。由此可见莱昂纳多逐渐开始怀疑直线透视法能否正确地表现真实的视觉空间的这一说法。

阿尔伯蒂1435年撰写的《绘画论》第一次涉及了基础几何学的理论。《论绘画》认为同一方向的平行线条集中于逐渐消失的一点，并确定了平行线的细分部分的位置。

约翰·理查德 马丁·坎普



图219：左图，法布里亚诺的画家真蒂利（约1385年~1427年），《东方三博士朝拜基督》，斯特洛奇祭坛画（1423年），3米×2.83米（合9英尺10英寸×9英尺3又1/2英寸），佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

图220：下图，马萨乔（1401年~1428年），《税银》（约1427年），壁画，2.47米×5.97米（合8英尺1又1/3英寸×19英尺7又1/4英寸），圣玛丽亚·诺韦拉教堂布兰卡奇礼拜堂。



直线透视法构图

ABCD—画的水平面。

V—逐渐消失的视点，正交直线DV和CV相交于此点，画面上互成直角的其他线条与画面平行。

EF—观者，位置与画面相距距离C点至F点，BC线用来界定画的平面，从E点看到D点，在画面上的位置则是在G点。

HI线按照G的水平高度刻画。

DHIC是按照远近比例缩小的正方形。

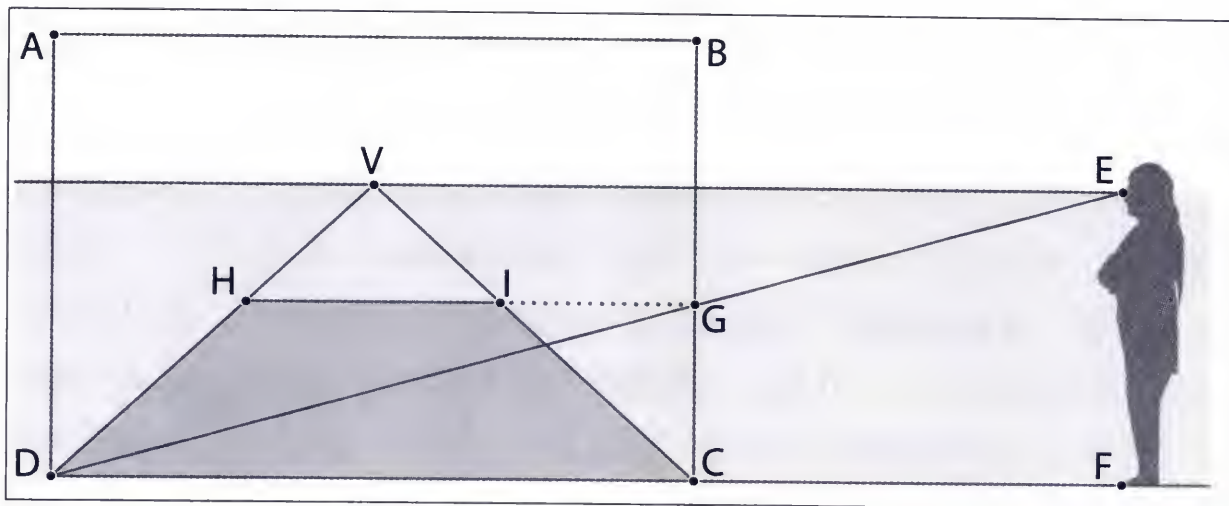


图221：右图，皮埃罗·德拉·弗朗西斯卡（约1410/20年~1492年），《基督受鞭笞》（约1465年），蛋彩饰板，59厘米×81.5厘米（合23又1/4英寸×32英寸），Urbino, 国家艺术画廊。



图222：下图，列奥纳多·达·芬奇（1452年~1519年），《最后的晚餐》（约1495/1497年），（20世纪80年代至90年代）修复前的油画，大型壁画（蛋彩混合油画），4.19米×9.09米（合13英尺9英寸×29英尺9又3/4英寸），米兰，德雷兹的圣玛丽亚教堂。



油画：北欧和威尼斯

扬·凡·代克将油画提升到更完美的地步，他创造的一种油彩溶剂使得油画在光影、色彩和质感的塑造上极为丰富逼真，并使早期荷兰画派同意大利的蛋彩画和壁画艺术得以区分。与扬·凡·代克在学术上的一丝不苟和严谨克制相比，罗吉尔·凡·德·维登则探索了以极具表现力的构图为背景的新写实主义的绘画叙事潜力。在他的《将耶稣放下十字架》（将钉死在十字架上的基督遗体放到地面）（图223）一画中，基督伤痕累累的遗体饱含着“圣礼”的奉献牺牲意义，真切地衬托了画中的三位“玛丽亚”深刻的悲伤，甚至细致地刻画了她们潜然而下的泪水。

图223：左上图，罗吉尔·凡·德·维登（约1399年～1464年），《将耶稣下十字架》（约1442年），饰板油画，2.2米×2.62米（合7英尺2又1/2英寸×8英尺7英寸），马德里，普拉多美术馆。



波希（原名为杰罗姆·万·艾肯）另辟蹊径，细腻地刻画了一幅充满想象力的全景图，用来展现精神与世俗之乐的世界和因沉溺于世俗之乐而受到惩罚的人们（图224）。

丢勒为纽伦堡创作的《四使徒》双联画，刻画了福音传道士约翰、彼得、马克和保罗（图中按照从左到右的顺序，图225）四位圣人，已经成为他不朽的传世之作。这幅画作既有北欧画派的丰富色彩，也传承了意大利画派的纪念意义，表述了乐观、冷静、愤怒和哀伤等四种感情。这幅画的底部的铭文，



图225：右上图，阿尔布雷特·丢勒（1471年～1528年）《四使徒》（1526年）嵌板油画，每扇画大小为2.15米×0.76米（合7英尺5/8英寸×30英寸），慕尼黑，故绘画陈列馆。



图224：下图，波希（原名为杰罗姆·万·艾肯）（约1450年～1516年）《人间乐园》（约1504年），嵌板油画，2.2米×1.95米（合7英尺2又1/2英寸×3英尺4又3/4英寸），画的侧翼为2.2米×0.97米（合7英尺2又1/2英寸×3英尺2又1/4英寸），马德里，普拉多美术馆。



图226：左上图，乔凡尼·贝里尼（1430/1440年～1510年），《狂喜的圣·弗朗西斯》（约15世纪70年代中期），蛋彩油画，1.2米×1.37米（合47又1/4英寸×54英寸），纽约，弗里克美术馆。

图227：左下图，乔尔乔内（约1476/1478年～1510年）《暴风雨》（约1506年），帆布油画，83厘米×73厘米（合32又3/4英寸×28又3/4英寸），威尼斯，科学院美术馆。

图228：右图，提香（即提齐亚诺·韦切利奥，约1485年～1576年）《圣母升天》（1516年～1518年）6.9米×3.6米（合22英尺7又1/2英寸×11英尺10英寸），威尼斯，弗拉里的圣母玛丽亚教堂。

是按照路德教派的风格从《圣经》中选用的句子。

油画在15世纪后期以及16世纪在意大利得到普及。但是将油画的想象力发挥到了极致的是威尼斯的画家。乔瓦尼·贝里尼创办了与众不同的威尼斯绘画学校，在油画的空间背景中采

用定向光，求索在油画艺术中实现荷兰画派所崇尚的写实主义。他笔下的《圣·弗朗西斯》（图226）正仰视着撒拉弗（六翼天使，九级天使中地位最高者）散发出来的神圣的光芒（撒拉弗位于图的左上角，在此被截图），而图中蜿蜒起伏的地貌在阳光的照射下形成一种横切纵观感。从乔尔乔内（图227）所创作的具有神秘色彩的人像可以看出他更挥洒自由的作画风格。这幅画被早先一位观者描述为“一位士兵”和“一位吉普赛人”，刻意的强调蒙眬的艺术氛围而非精确描画的细节，似乎是即兴创作的油画，后来被称为“田园诗”并以此闻名。

在这段时期，提香（图228）创作了大型祭坛画《圣母升天》。以恢宏壮丽的构图配合和谐动人的色彩来描绘了“圣母”灵魂升天图。观者在这座巨大的哥特式教堂中，无论是远观还是近看，都能看到这幅祭坛画。提香、丁托雷多和委罗内斯创作的大型油画，为欧洲的宗教和世俗艺术理念留下了深远的影响。

马丁·坎普



各国的家居艺术

中世纪和文艺复兴时期各国的家居艺术品往往采用昂贵奢侈的用料。这些本土艺术品不但做工精巧，甚至连艺术品上面装饰的人物肖像也极为丰富多彩，从文雅博学，到轻松诙谐，风格迥异。令人惋惜的是，这些民间艺术品难免会因为变幻莫测的时尚，以及不同的用途功能和财力限制而受到影响，因此流传下来的可能性很小。不仅如此，因为许多家具陈设也都装饰着宗教形象，因此后人很难确定这些艺术品究竟是用于教堂还是用于家庭。但是，假如将这些本土艺术品和相关的书面文献或者描述相结合，则有助于后人重温当时的民居生活和受到时空变化影响的民间艺术形式。其中一些变化和技术的发展有关，比如陶器和纺织品的发明和形成。其他的民间艺术形式，比如文艺复兴时期数量众多，形形色色的民间奢侈品，则反映了当时的经济状况、消费习惯和民俗演变的过程。

纺织品是欧洲和亚洲国际贸易的主要货物。纺织品便于携带，是容易更换的装饰品，而且无论是用来做墙上装饰、坐垫，还是床上铺设都非常适合。纺织品，尤其是用丝绸、金银线等贵重材料制作的纺织品也可能是最贵重的家居物品。这些纺织品用昂贵的染料上色（比如从地中海的骨螺里提取的紫色和从昆虫里提取的胭脂红色），制作程序复杂烦琐，上面还带有各种装饰。

在中世纪早期，拜占庭是使用提花机生产贵重丝绸的中心。提花机通过上下提拉经线（垂直的线）来纺织出花纹。当时由国家控制纺织业，最好的丝绸供应给宫廷或者用作外交礼物。后一用途可能解释了为什么有些史上流传下来的上等丝绸多存放于西欧教堂的宝库或者墓地里。到17世纪，丝绸纺织技术传播到拜占庭西部的希腊各行省，后来又传播到西班牙和西西里的穆斯林宫廷。在14世纪初，许多意大利的城市，比如卢卡、佛罗伦萨、威尼斯以及热诺瓦，经过激烈的竞争，替代拜占庭成为为欧洲提供豪华纺织品的中心。当时最昂贵的纺织品是天鹅绒和锦缎。天鹅绒和锦缎上面的纹样采用立体、多层面或不同的色调来织成，并常常将以上三种方法联合起来使用。天鹅绒上面有对比鲜明的剪切或者未经剪切的绒毛束（意大利语为cesellato），分为平绒和堆绒纱（中间成空），绒毛的高度也不同（有堆绒，或者是高低绒之分）。如果将贵重金属制成的直

线或者弯线纠结在一起，可以形成两个不同高度的起花（意大利语，riccio spora riccio）或者分散形成单独的起花，从而形成漂亮的色泽。

在中世纪后期和文艺复兴时期，混合着丝绸、金属线和羊毛织成的挂毯是最贵重的墙上装饰。由于在纺织挂毯的过程中随时可以加入染色的纬线，挂毯纺织尤其适合用来作画。在巴黎、阿拉斯、托尔奈、里尔和布鲁塞尔的挂毯纺织工坊（一直持续到15世纪早期），尤其擅长制作以历史题材（比如古希腊罗马、《圣经》故事和当代的故事）、骑士罗曼史、寓言以及宫廷和田园生活为主题的大型挂毯。通常，挂毯制作会重复相同的设计。由托尔奈的帕斯基埃·格雷尼尔制作的《特洛伊之战》挂毯系列在1472年之前被布鲁日行政特区送给了有“勃艮第的大胆公爵”之称的查尔斯公爵；《特洛伊之战》的其他系列挂毯后来为英国国王亨利七世，法国的查尔斯八世，匈牙利的马提亚斯·科韦努斯国王，以及瓦尔比诺的蒙特费尔特公爵费德里科所拥有。小型的装饰性挂毯也按照“成品”或者“订做”出售，用来做整个房间（被称为套房，或者单人房间）的成套装饰。整套的装饰可能包括床幔、坐垫、椅套或者背套等。

在拜占庭，中世纪时期，人们的住宅，即使是富有的人家的住宅，也只有零落的几件家具（比如床和桌椅）。但是到15世纪和16世纪，随着大量宫廷宅院的修建，家具的种类和数量都急剧增加。例如，不同款式的椅子，不仅仅代表了不同的时尚（比如“法国式样”或者“比萨式样”）和功能（有“女子专用”或者供“野外专用”），有时候椅子上不同的添加部分，比如椅背或者扶手，还可以表示坐在这个椅子上的人的地位。椅子可能是写字桌、诵经台、柜子等整套家具中的一部分，也可能具有多种功能，比如箱式长凳，可以用来储物。通常，打造家具需要不同的分工合作，包括木匠、油漆工、镀金工、灰泥工以及细木镶嵌工等。

无论是大型的箱柜还是小盒子，贮藏物品一直是家居用品的重要功能。许多拜占庭的象牙盒子上装饰着神话故事中的人物像，装饰格调诙谐轻松，暗示着主人并非宗教人士。与现在的样子不同，这些盒子上面残存的蓝色、绿色、红色等颜色痕迹和脱落的镀金残迹说明这些象牙或者象牙和骨头合制的盒子

都曾经被精心地上过颜色。在中世纪后期，象牙雕刻中心包括巴黎、科隆、美因茨、埃克塞特、米兰和威尼斯等城市。14世纪后期和15世纪早期，威尼斯的艾布里亚切工坊生产的彩色象牙首饰盒用象牙板制成，边框镶嵌着象牙、骨头和深色木料。用象牙和木头做成的保险盒（尤其是小型的德国“情侣盒”或者“minnekastchen”）、梳子和镜子的背面，上面装饰着从骑士传说、情侣，到爱情寓言（比如《爱情堡的风暴》）等各种不同的主题——这些都可能暗示着这些盒子是用来做求爱的礼物或者送给新娘的结婚礼物。

在当时，结婚给人们提供了重新布置装饰家居的机会。新郎的家里常常会订制一对婚礼箱来盛放新娘的嫁妆，而在新娘去新家的路上，常常会沿街展示这对婚礼箱。这些箱子上装饰着绘画、浮雕（木头或者石膏制成）以及各种镶嵌。有时候，这些箱子的背面和盖子上还装饰着织物，上面描绘着各种虚构的故事。箱子的盖子里面可能画有斜倚的少女像，或者裸体的女子像。箱子的前面装饰着以神话传说、《圣经》或者近代历史故事为主题的装饰画。这些微型人物像的背景是仿照建筑空间设置的绘画空间或者是带风景的全景图。这些主题带有与家族或者民俗有关的寓意，与那些在15世纪后期或者16世纪早期发现的镶嵌在墙中间的饰板，床、长凳、箱柜、碗橱等的后挡板上面的装饰画主题非常相似。

绘有图案的出生托盘代表婚姻的生育繁殖之喜。表面上，出生托盘是用来为分娩之后卧床休息的母亲端送饭菜的，但是实际上出生托盘在此之后很长时间仍然受人喜爱，并且被包括在卧室的家具中。最早的带装饰画的箱柜和出生托盘可以追溯到14世纪后期，而15世纪时期的代表艺术家比如波提切利等，也都曾经为整套家具陈设画过装饰画。有些工坊，比如由阿波罗尼奥·迪·乔瓦尼（约1415年~1465年）和马可·德尔·波诺（约1403年~1408年）经营的工坊尤其擅长这样的家具装饰。精工描画的结婚嫁妆箱和出生托盘到了16世纪早期已经不再受人青睐。而出生托盘很可能后来被全套的陶制出生餐具替代，其中包括碗、碟子、饮水杯和盐罐。整套餐具组合成像烛台一样的形状，上面还有盖子。

在家族聚会、宗教、民俗节日或者政治场合等举行的宴

会可以成为一场奢华的展示会。宴会的食物从国外进口，而且种类丰富；餐柜上还摆放着金银碟子；用餐区悬挂着华美的织物；桌子上铺着用珍贵的材料制成的桌布和器皿。主座可能会用一座船型的装饰器皿作标记，上面装着食盐罐，其他器具或者餐巾。由于需要用手吃东西，因此客人需要经常洗手。供客人洗手用的清水加了香水，用精美的大口水罐或者水盆盛放。而设计精巧的桌上喷泉和用食物搭成的各种形状不一的摆设，不但可以用作娱乐，也为客人提供食物。

陶器艺术在文艺复兴时期的意大利经历了迅速的巨变——这种巨变不但席卷了以传统的手工业为主的大型城市中心（比如佛罗伦萨和威尼斯），而且也影响了像乌尔比诺、古比实、杜兰特城堡、法恩莎等小型城镇。有些陶器艺术是根据中世纪时期的西班牙—摩尔式的技术创新而来：这种技术是用锡罩在陶胎上，形成一层不透明的白色底面，然后在上面装饰各种各样的颜色和金属光泽，来形成一种类似色彩斑斓的光泽（用黄铜形成红色，或者用银质底色形成金色）。但是，意大利文艺复兴时期的白釉陶器画家选取古典时期以及《圣经》中的故事，在陶器上描绘精致的画面，因此改变了陶器装饰的性质。这些陶器装饰上的图像常常或零或整地借鉴于版画这种新的艺术媒介。大型的陶器艺术多由海外和意大利的贵族出资赞助。这段时期的许多陶器都很少有磨损的痕迹，因此可以推断有些陶器是用来做陈列展示的备用品。到16世纪，意大利的白釉陶器已经替代了以西班牙—摩尔式技术创作的陶器出口海外市场，而法兰西和其他低地国家（指荷兰、比利时、卢森堡三个国家）也开始仿制意大利的白釉陶器。

此时的工作室常被用来陈列陶器。工作室房间不大，却身兼书房、藏书室和财物贮藏室等多项功能，在工作室陈列陶器艺术品也更添了一分私密性。工作室的前身可以追溯到14世纪——当时罗马教皇的宫廷和法国皇家城堡都设有工作室。而像彼特拉克（1304年~1374年，意大利诗人、学者，欧洲人文主义运动的主要代表）和弗朗西斯科·达梯尼等人文主义者和商人的家中也设有工作室。因为工作室的精美装饰和珍贵的艺术品陈列，文艺复兴时期的上流社会比如佛罗伦萨的美第奇家族和曼图亚的贡札加家族，将工作室当作接待贵客的特别场所。

这些房间的四壁和橱柜都装饰着细木嵌花。细木嵌花装饰艺术是一种用木头镶嵌的艺术，在15世纪和16世纪早期达到高峰。细木嵌花装饰工匠（又被称为“透视法大师”）制作的作品如幻似真，可与绘画媲美。

工作室还经常用来摆放收集品——比如手抄本和其他珍贵的器皿、古代钱币、宝石浮雕、青铜和大理石雕塑，以及来自大自然的各种奇珍异宝，比如鲨鱼的牙齿（或者大蟒蛇的舌头）和独角兽的角等。常用器具的设计——比如文具笔墨、烛台和油灯等，也反映了当时的人文主义文化环境。1430年，列奥奈罗·德埃斯特的老师，来自维罗纳的瓜里诺（1370年~1460年）得到了一件“美丽又典雅”的陶制墨水台，上面装饰着小爱神丘比特、树叶和枝蔓。15世纪末期涌现了大量的青铜制品，尤其是在以青铜铸造厂闻名的帕多瓦大学城。北部意大利人的先进铸造技术使得工匠们可以生产多个青铜复制品和中空皮薄的青铜雕像，而这些空心的雕像既轻便又容易处理。在这些小青铜制品中，最有名的是帕多瓦的安德里亚·布瑞奥斯库（又称里乔，约1470年~1532年）创作的《森林之神雕像》，拉文纳的Severo calzetta创作的《魔鬼雕像》以及曼图亚的皮埃尔·雅克布·阿拉瑞-波拿科斯（又名安提柯，约1460年~1528年）创作的古典名雕的微型版。

贝斯·L.霍尔曼

图229：下图，拜占庭（君士坦丁堡）的大象花纹锦（10世纪末期），丝纬线复合斜纹编织，1.62米×1.37米（合63又3/4英寸×54英寸），亚琛，主教堂宝库。



图230：右图，意大利，织锦天鹅绒（15世纪），丝和金线制作，3.76米×0.58米（合12英尺4英寸×23英寸），纽约，大都会艺术博物馆。



纺织品

纺织品是最奢华的家居用品之一。图229中的纺织品图展示了丝绸上的团花花纹和团花中的大象图案，是由君士坦丁堡出产的。这幅织锦代表了拜占庭炉火纯青的提花纺织技术。丝绸上的大象图案精密复杂，每织一次需要提拉1440根经线。这幅精美的织锦上染着五种颜色（米色、黄色、绿色、蓝色和红色），可能是拜占庭送给西方的外交礼物。在经历了长途跋涉到达西方之后，这幅织锦被德国皇帝奥托三世（983年~1002年在位）放入查理曼大帝（742年~814年，世称查尔斯大帝或查理一世，768年~814年为法兰克王，800年~814年为西罗马帝国皇帝）在亚琛的墓地里做殉葬品。而奥托三世的母亲正是拜占庭的公主西奥法努。

意大利出产的织锦和天鹅绒在文艺复兴时期的欧洲豪华纺织品市场中独占鳌头。图230中展示的天鹅绒织锦长垫精致华美，采用了多种编织技巧：织锦中的金属制成的平直线和曲线交相辉映，在天鹅绒的底面中用高低绒形成另一种花样。

15世纪和16世纪的织锦中常常采用优美的花卉纹样，比如棕叶纹、枝蔓、松果和石榴花纹。图中展示的这幅天鹅绒织锦上面的菠萝图案，用交错的叶形瓣轮和交织的花彩弧镶边。

从14世纪后期起，挂毯做成的壁挂成为大型彩图壁挂的重要形式，并风靡了整个欧洲。在图231中的一组六件的挂毯中，装饰着来自里昂的富有律师家族维斯特家族的徽章，还描绘着一位穿着雅致的淑女和她的女仆正在玩宫廷游戏（又称感官游戏）的场景。挂毯的背景密密麻麻地装饰着小型的花卉图案（又称“千花”），而这种花卉图案在15世纪尤其流行，并常被用来制作小件的家具罩和装饰品。

图231：佛兰德斯，《淑女和独角兽的体验寓言》挂毯（15世纪末期），羊毛和丝，3.7米×2.9米（合11英尺11又3/4英寸×9英尺6英寸），巴黎，克吕尼国立中世纪博物馆。



家具、结婚和生育

后人在许多民间的家具上面都能找到私人画像和与世俗生活相关的装饰。拜占庭的维洛里象牙首饰盒（图232）以其精美立体的雕工和花纹成为拜占庭象牙雕刻的精品之一。首饰盒上雕刻的人像复杂而精致——结合了多种神话故事场景，包括宙斯诱奸欧罗巴、伊芙琴尼亚(迈锡尼王阿伽门农的女儿)的牺牲和狄俄尼索斯(酒神)的胜利，其中还点缀着小爱神丘比特。我们在14世纪和15世纪后叶的家具，比如箱柜和出生托盘上，可以发现装饰着描述世俗故事的饰板。这些饰板后来常常被从原来的家具上拆下来并且被保存下来。图233中展示的斯特洛奇箱是少数保存完好的彩绘箱柜之一，箱子上面描绘着特拉比松陷落的场景（1461年）。箱盖和背面装饰的仿纺织品花纹的镂刻可能暗示着箱子是用来放置亚麻布料或者其他布料做的物品的。自1489年起，菲利波·斯特洛奇规定佛罗伦萨宫殿里的箱柜和椅子都需要装饰家族徽章：即一只换羽的猎鹰。无论是

在宫殿还是家具上，这种徽章和宗系纹章都成为主人的私人象征和家族特征。虽然看上去十分简单，图234和图235中显示的椅子却正是这种精致优雅风格的代表：平坦的八角形椅座安放在三条成锥形的椅子腿上，还有细高而窄的椅背。椅子上还装饰几何形的嵌花。椅子顶部的徽章环绕着镂空镀金的新月形花纹，也是取自家族徽章的图样。为洛伦佐·美第奇（出生于1449年）制作的出生托盘的边框和背面装饰着他父母的盾形徽章和他父亲的私人纹章——鸵鸟羽毛和一只钻石戒指，还雕刻着“永远”的铭文。这个出生托盘上面装饰着象征吉祥如意的画面，根据卜伽丘和彼特拉克创作的《名望的胜利》。当洛伦佐1492年逝世的时候，这个托盘仍然放在他的房间里，与他父母的胸像陈列在一起。



图232：拜占庭（君士坦丁堡）的维洛里象牙首饰盒（10世纪后半叶），象牙和骨头制，木头芯上面还留有镀金的印迹，并用金属加固。11.2厘米×40.5厘米×16厘米（合4又3/8英寸×16英寸×6又1/4英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

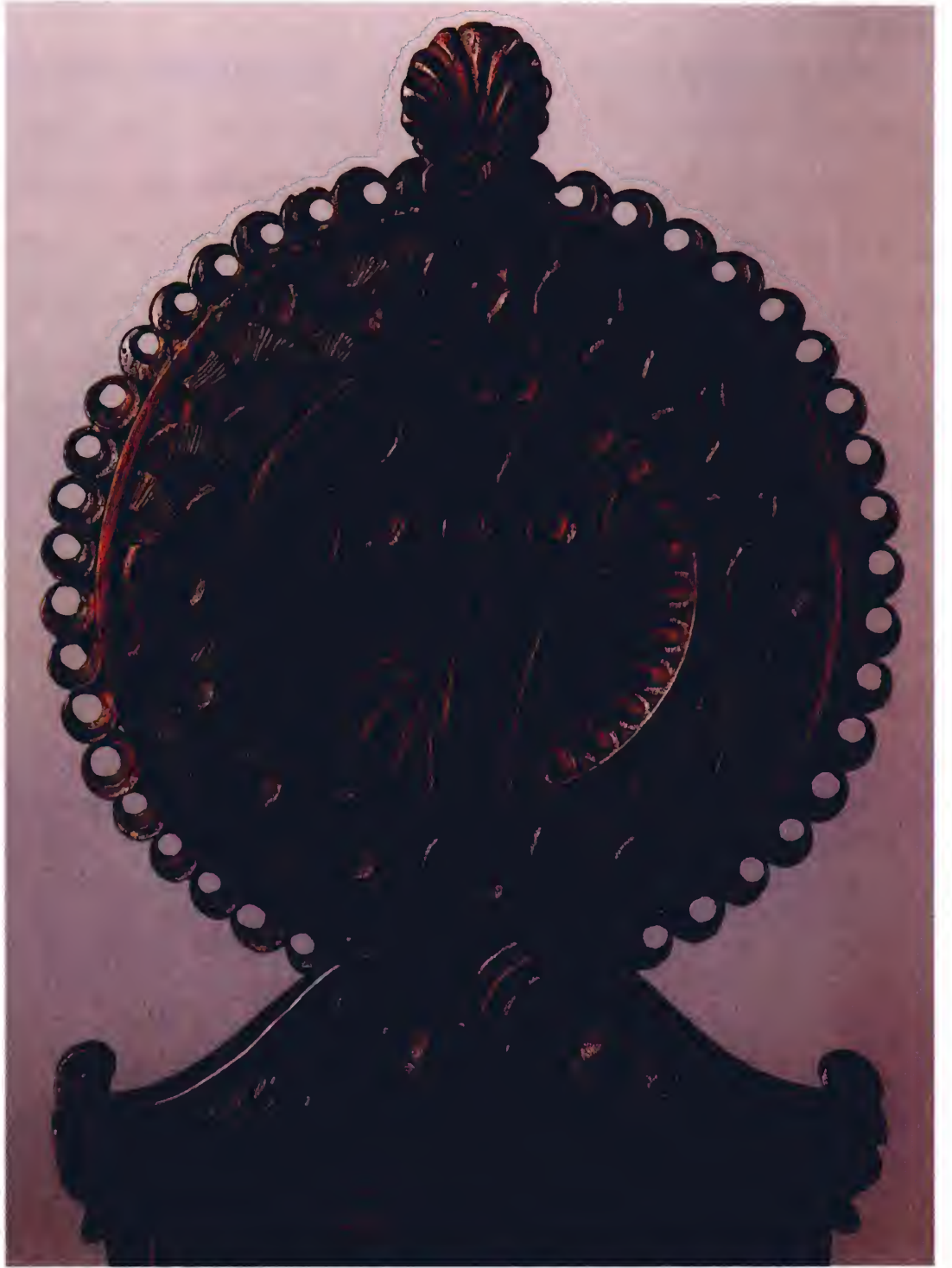
图233：下图，阿波罗尼奥·迪·乔瓦尼（约1416年~1465年）和马可·波尔诺（1403年？~1480年后）作坊制，装饰着“特拉比松陷落”（1461年后）的箱柜，木头和石膏制，彩绘，镀金，100.3厘米×195.5厘米×83.5厘米（合3英尺3又1/2英寸×6英尺5英寸×2英尺8又7/8英寸），纽约，大都会艺术博物馆。



图234：左图，佛罗伦萨，斯特洛斯宫殿的椅子，（约1490年），木制，上面还残留着红色漆和镀金，高147.4厘米（58英寸），宽48.8厘米（19又1/4英寸），纽约，大都会艺术博物馆。

图235：右上图，图234中的椅子背部细节。

图236：右下图，乔瓦尼·迪·色·乔瓦尼（1407年~1486年），洛伦佐·美第奇的出生托盘（1449年），饰板，直径62.5厘米（合24又5/8英寸），彩绘面，纽约，大都会艺术博物馆。



宴会和书房

宴会往往要满足视觉、触觉、听觉、嗅觉和味觉等各种感官需求。图237中展示的放在桌子上的镀银小喷泉装置，装饰着尖顶拱、对角拱柱、窗花格、卷叶式凸雕和怪兽状的滴水嘴，是典型的哥特式风格。这个喷泉装置是中世纪时期流传下来的桌上小喷泉装置，也是迄今唯一保存较好的装饰品（喷泉的底盆如今已经丢失）。这座喷泉装置状似城堡，上面布满尖塔和城垛，是当时典型的桌上小喷泉式样。弗兰德斯的路易伯爵（1311年），勃艮第的珍妮皇后（卒于1348年）和路易斯·安茹（曾经在1365年拥有38尊这样的小喷泉）都曾经拥有这样的喷泉装置。同期受欢迎的还有中世纪的用食物雕刻的雕塑。小喷泉装置上面装饰着精美的动物、人物坐像，还有做成人头和动物头形状的滴水嘴。滴水嘴里连接着能流出的清水或者美酒的管子，流水的时候同时可以转动轮子和敲响铃

图237：右上图，法国，桌上小喷泉（4世纪），镀银，浅浮雕珐琅工艺（在19世纪或者20世纪重新镶嵌了珐琅），31.1厘米×24.1厘米（合12又1/4英寸×9又1/2英寸），克利夫兰，艺术博物馆。

图238：左下图，乌尔比诺的尼古拉，（1520年～1537/1538年），描绘着阿波罗和马西亚斯的竞赛的碟子，侯爵夫人伊莎贝拉·德埃斯特的白釉陶器餐具（约1524年），直径27.5厘米（合10又3/4英寸），纽约，大都会艺术博物馆，雷曼收藏品。

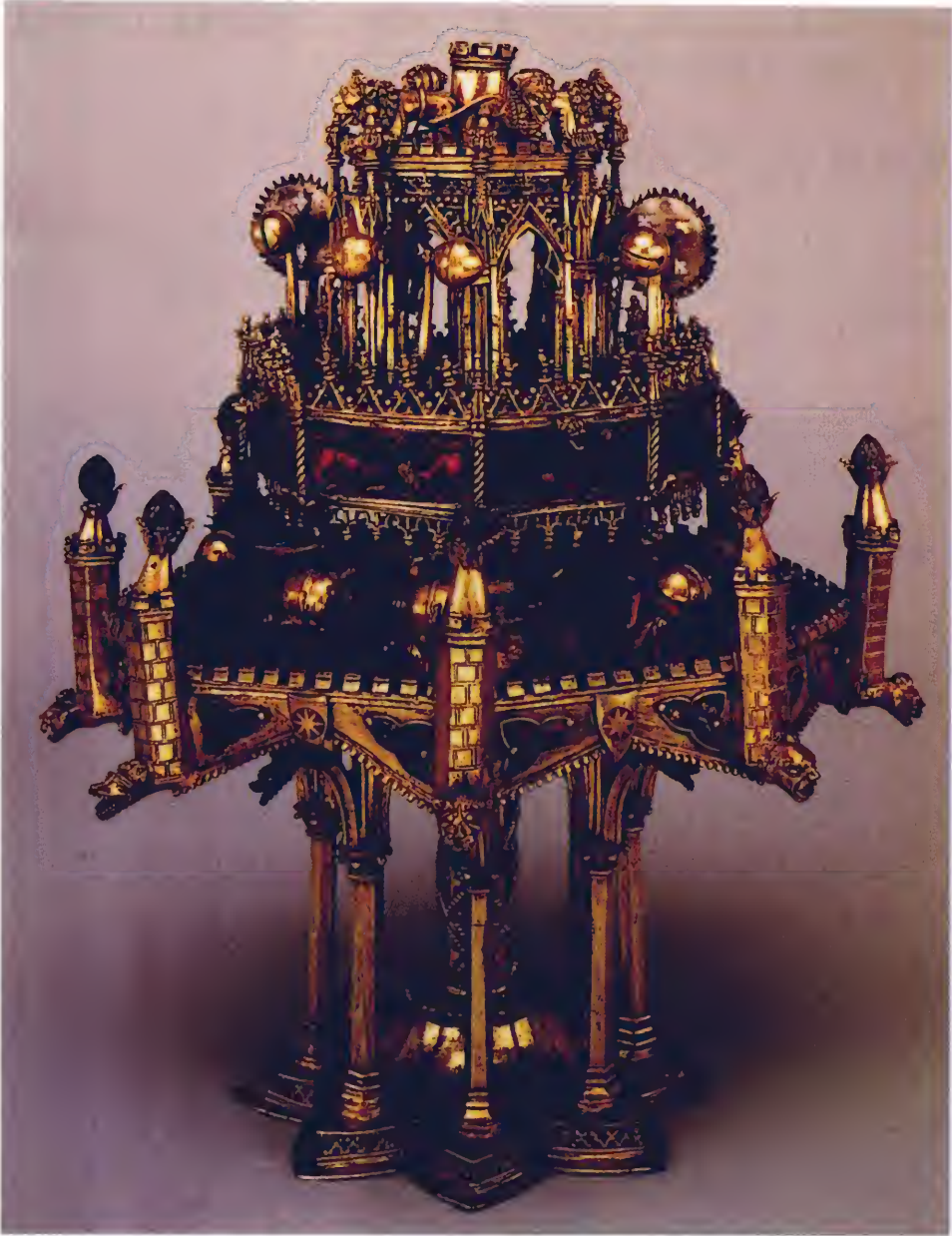
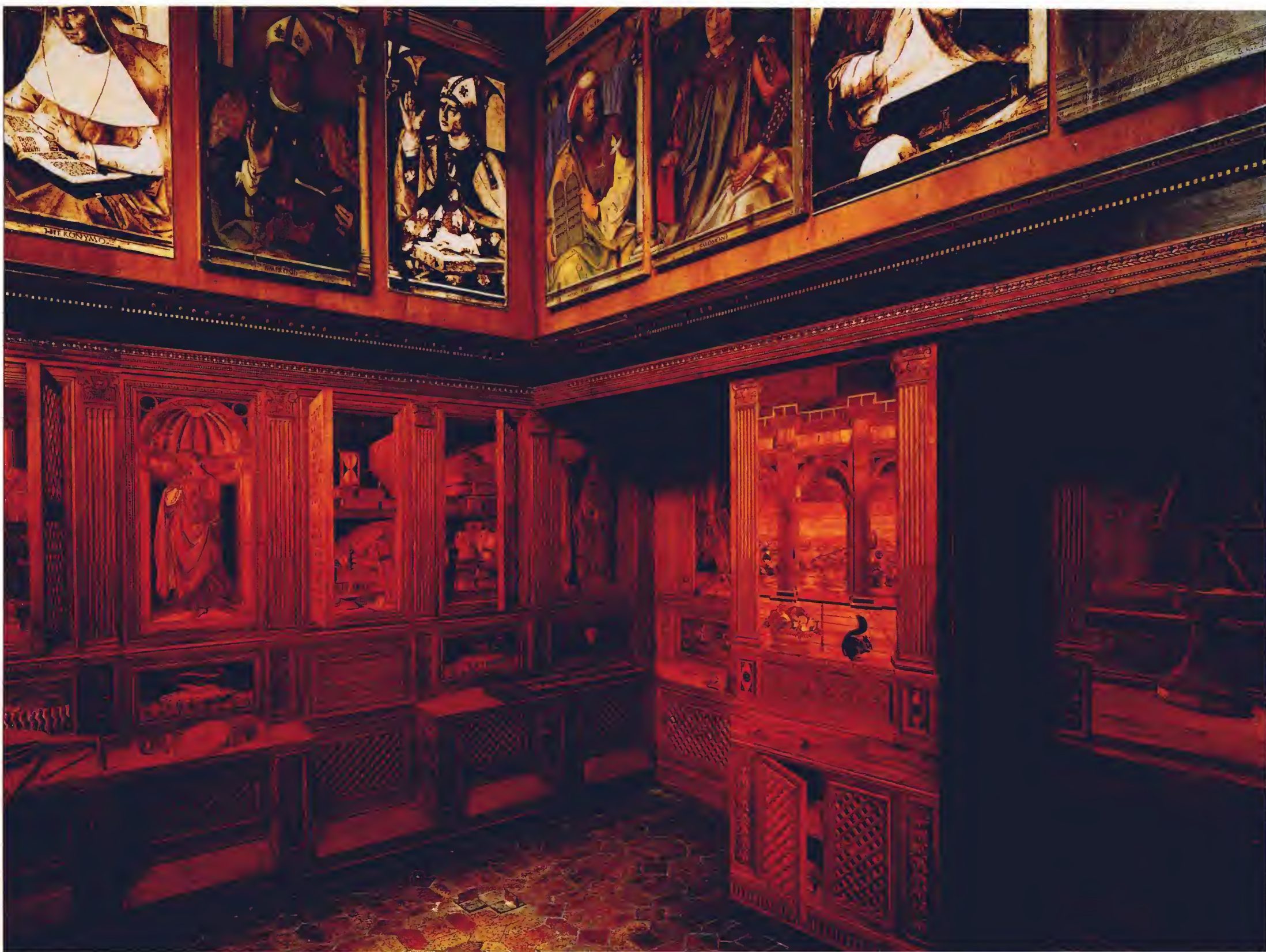


图239：右下图，安德里亚·布瑞奥斯库（又称里乔，约1470年～1532年），《森林之神》，青铜，35.7厘米高（合14英寸），纽约，大都会艺术博物馆。



铛。此时即使是陶制的器皿也往往仿照奢侈品的精美式样。文艺复兴时期最有名的白釉陶器餐具属于曼图亚的侯爵夫人伊莎贝拉·德埃斯特。伊莎贝拉是一位具有高雅修养的艺术赞助者。在图238中展示的21件留存下来的碟子上，都有她的家族徽章和纹章。在1524年，乌尔比诺的公爵夫人，也就是伊莎贝拉的女儿埃莉诺拉·贡札加给伊莎贝拉郊外的波尔图庄园送去了一套白釉陶器餐具，很可能就是图中展示的这套餐具。许多碟子上面都描绘着奥维德曾经吟唱的画面，并且装饰着美丽的风景作画的背景。

私人书房往往是一位艺术赞助恩主展示个人品位，取得的成就和文化的的地方。在弗德里科·达·蒙泰费尔特罗公爵（1422年~1482年）的书房中的木质细工镶壁板上装饰的画面——战争中

的盔甲和武器，以及书籍、文具笔墨，还有乐器和科学器具——显示了这位令人崇拜的王子不但兴趣广泛，而且喜欢思考（图240）。通过仔细设计的角度和模拟的投射阴影以及反光，这些错视幻境画上的图像用细木镶嵌组成，而且也显示了创作者善于运用光学的原理。书房中往往还摆设着主人收集的古代艺术品——硬币、宝石浮雕和雕塑——这些都激发了文艺复兴时期勋章、凹雕和青铜艺术品的创作。

帕多瓦的雕塑家里乔创作的《森林之神雕像》（图239）将希腊神话中的森林之神潘神化作栩栩如生的雕像，并在上面雕刻了贝壳和羊角用来做墨水水池和烛台。这尊雕像不但可以当作艺术品陈列，同时还具有实用功能。

贝斯·L.霍尔曼

图240：工作室，马亚诺工坊制作的细木镶嵌图案，佛罗伦萨，根特的贾斯特斯绘制的画作（1476年完成），房间长宽为3.6米×3.35米（合11英尺10英寸×11英尺），高4.94米（合16英尺2英寸），细木镶嵌木制壁板，高2.22米（合7英尺3又1/2英寸），乌尔比诺，公爵府。

在图书印刷商改良了印刷技术之后，有证据显示画家们也开始受益于印刷术，但是当约翰·谷登堡（约1390年~1468年）在德国的美因茨印刷了第一本《圣经》的时候，已经有人开始制作木刻版画和雕版版画。在使用纸张之前，木刻被印在织物上；但是在15世纪前叶，木刻也被用来印刷。当时的雕版印刷术并没有采用活字印刷，这些雕版印刷书从中世纪到15世纪80年代时期一直大量发行，而且尤其盛行于北欧。雕版印刷书中最著名的是《42行圣经》（也称《圣经》或者《谷登堡圣经》，1470年~1480年）。1498年由丢勒（1471年~1528年）创作的《启示录》是第一本带整版插图的木刻版画。虽然在15世纪30年代，在莱茵河谷上游就有人已经开始创作雕版版画，但是一直到16世纪中叶，雕版版画才开始取代木刻版画。约1500年左右，奥格斯堡的军械士霍里弗父子首次在德国发明了蚀刻印刷，当时他们采用的是铁板蚀刻，因为黄铜不会生锈，而且遇酸的反应也比较稳定。卢卡斯·凡·莱登（1494年~1533年）是第一位使用铜板蚀刻的艺术家。

迄今为止有关版画经销商最早的纪录，是1528年的一份记录亚历山德罗·罗塞利所拥有的佛罗伦萨货物清单。而亚历山德罗·罗塞利是画家科西莫·罗塞利（1439年~1507年）的侄子。如果按照主题分类，亚历山德罗拥有超过50块的木刻板 and 大约75块雕板。有极少数情况，库存的版画会按照画家分类摆放——比如拉斐尔（拉斐尔·桑德罗，1483年~1520年）创作的版画，或者巴乔·班迪内利（1493年~1560年）创作的版画；有时候这些版画也会按照主题分类，但是这些按主题分类的版画往往是地图或者航海图；还有些时候版画只是按照版画的尺寸分类。据说拉斐尔曾经指定了一位德国人IL BAVIERA在他的工坊中替他卖版画。当时，版画在北欧的集市中销售，据传丢勒的妻子阿格尼斯也是卖画人之一。

有些木刻版画采用金粉印刷；还有些雕板版画被印在上等羔皮纸上。这些版画都被当成珍贵的精品出售。有些流传下来的版画上还带有用钢笔写的花押字，估计是艺术家自己后来加上去的。尤其在15世纪，雕板版画有时候也采用彩墨印刷：比如采用蓝色或者褐色的石板。有些版画还拥有版权：其中，雅可波·狄巴巴雷（约1460/1470年~1516年）在1500年将他

创作的《威尼斯的风景》六板版画版权授予纽伦堡的出版商安东·科尔布，版权时间为四年——这是最早的版权纪录。由雅可波授予出版商的版画版权与图书出版商被授予的版权类似，只是比首次出现的图书版权晚了14年。《威尼斯的风景》中《鸟瞰的环礁湖》风景版画采用了最大的木刻板尺寸（面积达1.39米×2.82米；合54又3/4英寸×111英寸）。亚历山德罗的父亲弗朗西斯科·罗塞利（1448年~1508年之后）制作了一幅在当时尺寸惊人的《圣母升天》双板雕版画（82.6厘米×86厘米，合32又1/2英寸×33又7/8英寸）。与之相反，德国画家阿尔布雷特·阿尔多弗（约1480年~1538年）制作的木板版画和雕板版画只有邮票大小。未被授权，强行印刷的，甚至盗版的版画自很早的时候就屡屡发生。可以追溯到1475年的一封信记载了一个著名的事件：安德里亚·曼坦那（1430/1431年~1506年）曾经被指控雇用了恶棍来惩治背叛他的雕刻师。卢卡斯·凡·雷登的女儿也曾经告诉一位在17世纪为卢卡斯写传记的作者，卢卡斯把自己不满意的印刷作品通通付之一炬。在丢勒给他的法兰克福艺术赞助恩主雅可布·海勒的信中，丢勒抱怨说，假如他把花费在费时费力的嵌板画中的时间运用到雕版版画中，那么他的经济状况会比现在好得多。

虽然版画所用的材料极为廉价，但是有时候却要求观者具备最敏锐的鉴赏力。这一点改变了艺术收藏的方式。版画有流行版画和精品版画之分，两者的区别主要根据版画的主题而定，并非取决于所用的材料。天才创作的雕版版画难免曲高和寡，与收藏者喜欢的木刻版画有区别。马克西米利安皇帝就曾经资助过木刻版画的创作。由于版画的价钱并不昂贵，因此无论王公贵族还是朝臣，无论是银行主还是银行的雇员，都能买得起。丢勒在1520年至1521年期间到荷兰旅行的时候，曾经将版画出售或者赠给不同的人。这些人中包括奥地利的玛格丽特、荷兰的总督、金匠和玻璃工匠，甚至是一位旅店老板连襟的仆人。由于以上原因，有些人曾经只奢望一生能购买一幅艺术作品，但是现在却可以拥有整套的艺术代表作。版画不再是用来代表了艺术资助恩主的公众个人形象的方式，而是代表了恩主私人的知识情趣生活的方式。

15世纪中后期由曼坦那、安东尼奥·波拉约（约1430

年~1498年)、马丁·盛高厄(约1440/1445年~1491年)以及匿名的家庭读本画师创作的凹雕版画,与先前的装饰性或者纪念性艺术创作大有不同。这些凹雕版画一般都以刻画世俗生活为主,也常常彻底违背了已经建立的艺术准则,因此扭曲了绘画和社会的传统习俗。但是这些版画也涵盖了一些品位高尚,且具有极其深远意义的主题的作品。这些版画并不仅仅是低阶艺术作品的延伸,而且更扩展并延伸了整个绘画领域。

在丢勒的作品中,凹版版画和凸版版画无论在构思还是视觉上都极尽精巧复杂,连最骄傲的意大利人也为之叹服。据说拉斐尔就将丢勒的一幅版画悬挂在他的工作室里。丢勒的版画上那些各种各样颓废萎靡而且身体纠结的形象,精细而又开阔的风景,以及闪着华丽光泽和质感的室内景象,为后世的版画家奠定了主要的艺术发展之路。尤其是那些在16世纪20年代开创并发展了纯风景画的多瑙河画派的画家就深受丢勒的影响。无论是木刻、雕版,还是金属蚀刻,丢勒创作的版画风格影响了各种不同媒质的版画创作,但是他所创作的版画,假如按照惯例的标准衡量,可以说相当怪诞不经。

卢卡斯·凡·莱登通过对版画的纵深和平面进行复杂的处理,为故事创作了第二个绘画空间,并且通过主要空间探索了版画的各流派的主题。卢卡斯通过对两者的比较,新创了一种与众不同的版画:画上的人物几乎和背景人物没有什么区别,但是一旦将这些人物置于主角的位置,却又相当模糊难辨。卢卡斯在日常生活中记录的人物形象和标准的道德准则之间寻找到切点。他仿效某些先驱版画中的活泼奔放的风格,用来描画朴实无华的人物,而他的版画既没有谴责意味,也不过于轻佻。即使是表现严肃的宗教主题,在卢卡斯的版画中也无疑是充满了世俗艺术的味道。

在意大利,在曼坦那和波拉约之后最具创新性的版画当属朱利奥·康帕尼奥拉(约1482年~1515年)的作品。康帕尼奥拉采用大面积的点刺技巧来创作版画,从而克服了版画上固有的线条带来的局限性,并巧妙地将这些线条结合到创作中去。远在多才多艺的亨德里克·霍尔奇尼斯(1558年~1617年)展示他模仿其他艺术大师创作风格的几十年前,朱利奥就已经意识到了版画在风格上的可塑性。在曼坦那、提香、乔尔乔内和塞巴

斯蒂亚诺·德尔·皮翁波之后,朱利奥制造了一个艺术谜题:在开创艺术家个人风格,还是一个新名词,或者说匪夷所思的时代,朱利奥创作的全部作品的风格都自成一家。虽然也和朱利奥一样师从几位著名的艺术家,马可安东尼奥·莱蒙迪(约1480年~1534年)不仅很快在技巧上炉火纯青,而且根据他的十字画法创出了他的代表性版画创作技巧,形成了他的标志性风格,一种可同拉斐尔创作风格相媲美的真正的古典风格。马可安东尼奥的版画和他创办的学校(虽然只被寥寥提过)已经是一种标志,它们通过版画将米开朗基罗、拉斐尔和朱利奥·罗马诺(1492年~1546年)的作品联系结合在一起,这些壮丽恢宏的创作风格很可能不会结合得如此天衣无缝。

到16世纪20年代,有些版画由于过于惊世骇俗,因此被强行查没和摧毁。其中最臭名昭著的便是《姿势》(约1527年)版画。此画的创作者马可安东尼奥·莱蒙迪,模仿朱利奥·罗马诺创作了天神的交媾版图。这套版画还被配上彼特洛·阿雷蒂诺撰写的十四行诗一起出版。瓦萨里曾经闪烁其词地提起那些藏有《姿势》版画的家族和《姿势》被从这些家庭里查抄后摧毁的事情。瓦萨里还在另一份报告中提及同样的事件,据说以教皇为中心的交际圈对马可安东尼奥和巴乔·班迪内利之间关于版画是否正确地表现了后者的绘画风格的争论做出了评判。瓦萨里并没有站在班迪内利的一边,只是声称这一判决显然对版画创作者更有利。

版画很快就被用来展现整个世界的景观,描绘地图,植物和动物,解剖和外科手术著作中以及宇宙的图解,甚至包括军事、军备和机械系统。当巴斯蒂安诺·塞里奥(1475年~1554年)在1537年开始系统地创作与建筑有关的版画插画书的时候,他正好可以参考其他领域数十年来积累的版画创作经验。科学发展中至关重要的标本搜集,可以在版画收集中找到先例。

对意大利人而言,即使是在一个为自己在所有艺术领域的创新而骄傲的时代,版画复制术也还是一种新兴的艺术。不仅如此,版画艺术经常被意大利文化的语言核心提及。从修辞学理论中演绎而来的“invenzione”(意思为新发现)一词,经常被和版画一起使用。这一词属于书本知识,正是基于这一解释,

画家才被同动脑不动手的作家联系在一起。版画的“发明者”创作不带签名的艺术作品。从以上这一系统性的观点来看，这一新的证据显示版画艺术家和作家一样，仅仅依赖手中的笔谋生。素描、自然而生的厚涂式油画以及金属蚀刻法都各自发展着：相似之处在于这些艺术家都认定所描画的事物并不需要“完美无瑕”。假如看看那些在艺术鉴赏家中流传的不带签名的版画作品，这些作品自然形成的绘画风格令人不禁质疑艺术是否仅仅因为栩栩如生就值得称赞。没有一幅版画具有像绘画或者雕刻一样的魔力，但是无可辩驳的是，许多版画都展现了“艺术性”和“风格”。

在北欧，版画满足了艺术家对表现画面细节的狂热追求，虽然这种细节本身和古典风格难以调和。画家们在创作具有丰富层次质感的风景的时候仅仅通过光影的明暗线条来表现，而版画画家还细致地学习了不同流派主题的特别之处。这些都天衣无缝地使得北欧艺术从后哥特时期的感性转化到表现科学革命的成熟期。比如，丢勒创作的《骑士、死神和魔鬼》（图254），介于两种风格之间：装饰性和解析性。具有创新精神的艺术家老卢卡斯·克拉纳赫（1472年~1553年）曾短期和赛巴德·贝汉为了支持16世纪20年代的政治宗教运动而为版画积累了很多素材。马丁·路德就曾经声称版画是“上帝赐予人类最高最极端的慈悲，因为版画促进了《福音》的传播”。

作为一种艺术形式，版画与其他艺术形式的区别在于版画完全没有经过试验期。由于装饰性艺术比如金属工艺已经为版画奠定了深厚基础，版画从一开始就具有复杂而精妙的特性。及至1527年，版画所蕴含的信息价值已经很清楚；但是版画却无需经过刻苦的创作过程，也因此可以成为画家和雕塑家的艺术创作捷径。虽然这种艺术捷径的价值还没有被认识到。虽然可重复性印刷的版画在此时几乎还没有出现，但是版画很快就从一种无名的，丰富而又迷人的混乱艺术形式发展成注重属性、真实性、先例和珍贵性的艺术。

帕特丽夏·埃米森

图241：右上图，家庭读本画师（阿姆斯特丹协会）（1470年/1500年）创作的徽章，上面绘着倒立的农民（公元1485/1490年），铜版画，13.7厘米×8.5厘米（合5又3/8英寸×3又3/8英寸），阿姆斯特丹，Rijksprentenkabinet，凡·列登画集。

图242：右下图，阿尔布雷特·丢勒（1471年~1528年），《圣·杰罗姆》（1512年），铜版画，20.8厘米×18.5厘米（合8又1/4英寸×7又1/4英寸），伦敦，大英博物馆。



新绘画技术

版画创作者在两个方面进行试验：线条的质感和色调的效果。雕板和木刻版画创作留下了大量的版本，分别从几百块到几千块不等。这两种版画都带有均匀规则的像钢笔一样的线条。蚀刻画和铜版版画的版本较少。这两种版画上的线条通常也相对粗糙，但是却很快也很容易就能完成。就这样，在雕版

图243：上图，朱利奥·康帕尼奥拉（约1482年~1515年），《斜躺在地上的维纳斯》（约1508/1509年），雕版版画，11.9厘米×18.3厘米（合4又5/8英寸×7又1/4英寸），克利夫兰艺术博物馆。



图244：下图，丹尼尔·霍夫佛（约1470年~1536年），《两个丘比特和带有耶稣像的手帕》（约1510年，待考证），试验性铁板蚀刻画，第二版8.6厘米×12.1厘米（合3又3/8英寸×4又3/4英寸），伦敦，大英博物馆。



上作画具有和使用钢笔或者粉笔在纸上绘画同样的创作自由。

图241和图242显示了两种截然不同的铜版版画创作。前一幅只有三幅版画流传下来。一般来说，版画创作大师创作铜版版画主要是因为便于修改，其所描画的主题也不像纸上绘画那样正式，而并非是为了商业用途。在这两幅版画中，艺术家模仿了社会和两性的习俗，用来供贵族们娱乐。丢勒只尝试过三次铜版画创作，每一幅都代表一个宗教主题，但是却具有像天鹅绒一样柔和华美的色调。

多版套色木刻赋予了版画更丰富的色调，并在丢勒凭借着复杂的线条创作出来的木刻版画基础上更加推进了版画的发展（图246）。丢勒利用木头的天然线条形成独特的绘画效果。丢勒从来没有采用新式技术的多层雕版。朱利奥·康帕尼奥拉不辞辛苦地运用了点画法来创作版画，类似于18世纪的点画版

画。在运用点画法创作的图243中我们根本看不到版画典型的线条。丹尼尔·霍夫佛也同样尝试过用金属蚀刻法来创作版画（图244）。这种方法是用酸来腐蚀雕版的表面，并用雕版的底子来保护那些印刷后呈白色的部分。

图245：左图，雨果·达·卡比（约1479年~1532年）模仿提香的画作创作的《圣·杰罗姆》（约1516年），多版套色木刻版画，15.6厘米×9.6厘米（合6又1/8英寸×3又3/4英寸），伦敦，大英博物馆。

图246：右图，阿尔布雷特·丢勒（约1471年~1528年），《巴比伦的娼妓》，秘密的启示（1498年），木刻版画，39.2厘米×28.4厘米（合15又1/2英寸×11又1/8英寸），伦敦，大英博物馆。



复杂精妙的刻画

图247中的版画曾经被称为北欧当代最具有影响力的版画。这幅画展示的版画所能达到的复杂精妙的刻画，足可以同绘画媲美。马可安东尼奥模仿拉斐尔的画作创作的版画（图248），取材于古代石棺上的图案，然后对这些图案重新组合来烘托一种新的艺术创新。画中裸体的雅典娜正位于人群的中心，画的左下方铭刻的拉丁文如此写道：美貌高于指挥、财富甚至品德。



雅可波·迪巴巴雷创作的《威尼斯风景》（图249）融合了当代和古代的艺术元素。这幅版画描画着天神们仁慈地聚集在威尼斯的泻湖周围。威尼斯参议院授予出版商出版执照，每一幅版画可以卖3个达卡币。这个价钱是阿尔杜德创作的《希罗多德》版画所卖价钱的三倍。

丢勒创作的杰出的蚀刻风景版画（图250）促使风景画成为一个绘画题材，而蚀刻风景版画更成为版画的特色创作。作为

上帝的杰作，风景似乎注定要和大炮联系在一起象征基督教的力量。创作于马丁·路德倡导的宗教革命的一年之后，这幅蚀刻版画可能旨在提醒德国人有关基督教的统一性。如在画的中间地带是基督教的标志（尖顶和神龛），而这一标志遍布整个风景画，似乎是一种地域标志，目的是刻意地消除画中右上角的东方和穆斯林装束的人物带来的异国情调。带轮子的大炮在15世纪60年代的版画中十分盛行，而巨形大炮是一种非常重要的权力象征。

图247：上图，马丁·盛高厄（约1440/1445年～1491年），《耶稣受难游行》（约1480年），雕版版画，28.4厘米×42.6厘米（合11又1/8英寸×16又3/4英寸），巴塞尔，公共艺术收藏铜版画陈列室。

图248：下图，马可安东尼奥·莱蒙迪（约1480年～1534年）模仿拉斐尔的画作创作的《帕里斯的裁决》（约1517年），雕版版画，29.2厘米×43.3厘米（合11又1/2英寸×17英寸），伦敦，大英博物馆。

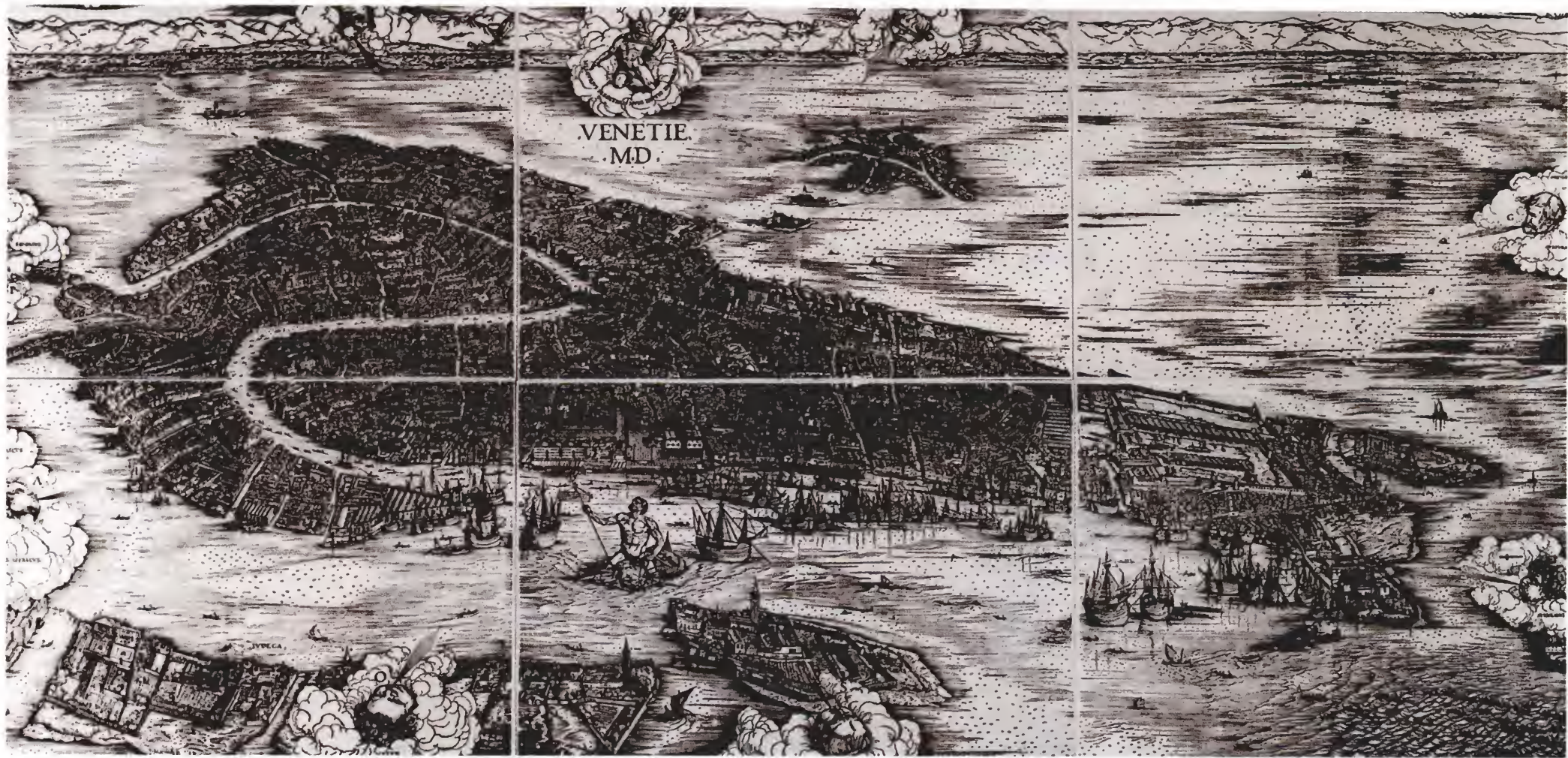


图249：上图，雅可波·迪巴巴雷（约1460年/1470年～1516年）创作的《威尼斯风景》（1500年），六板木刻版画，1.39米×2.82米（合54又3/4英寸×111英寸），伦敦，大英博物馆。

图250：下图，阿尔布雷特·丢勒（1471年～1528年）《带大炮的风景画》（1518年），蚀刻版画，21.7厘米×32.2厘米（合8又1/2英寸×12又3/4英寸），伦敦，大英博物馆。

英勇与卑微

在波拉约创作的版画《战争》(图253)中,古典艺术中典型的体魄健美的男子裸体像被塑造成一群面部扭曲自相残杀的疯狂的人。丢勒创作的《骑士》(图254)版画,也就是他轻描淡写地称为《骑马的人》的版画,通常被诠释为一个身材健壮的人,或者被称为“被魔鬼围绕的蠢材”。图252中描绘着可怜的夏甲(《圣经》中亚伯拉罕之妾,因遭受亚伯拉罕之妻萨拉的嫉妒迫害携子逃入沙漠)正从她儿子的父亲手中接过象征着苦恼的水罐,而这个应该受到谴责的长者亚伯拉罕勒令她带着儿子逃到野外去。画中抱着面包的小孩正是两人的孩子。在较近背景中,是亚伯拉罕的法定妻子,也就是夏甲的情敌萨拉,正憎恨地盯着她,一边还紧紧抓着她与亚伯拉罕的婚生儿子(也是亚伯拉罕的法定继承人);而在画中远处的野外,还是夏甲的身影,天使正对她伸出救援之手。

以上介绍的版画每一幅都可能蕴含一个宗教主题——面对死亡的毫不畏惧、坚忍不拔的精神,以及上帝与亚伯拉罕的圣约,这些逼真的刻画所蕴含的丰富心理暗示一时难以令人理解。因此,曼坦那刻画的不带神圣光环的谦卑圣母形象(图251)很容易令人误认为是一位普通的母亲,正温柔地把她的脸颊贴在孩子的脸上。此外,丢勒的木刻版画再次以一种调侃的笔调描绘了裸体或者几乎全裸的人像(图255)。他在这幅版画中,似



图251：右上图，安德里亚·曼坦那（1430/1431年～1506年），《圣母玛丽亚和圣婴》（约1470年），仿铜板版画效果的雕版版画，34.5厘米×26.8厘米（合13又1/2英寸×10又3/4英寸），伦敦，大英博物馆。

图252：右下图，卢卡斯·凡·莱登（1494年～1533年），《被驱逐的夏甲》（约1508年），雕版版画，27.5厘米×21.4厘米（合10又3/4英寸×8又3/8英寸），阿姆斯特丹，Rijksprentenkabinet。

乎是幽默的，亦或是偶然的刻意的，如在画的左边将男性生殖器和腰部合并在一起。其他正面的裸体人像很可能代表着悲伤、愤怒、欢乐和淡漠等四种情绪。图256中的《圆舞》讽刺裸体男子们对着手中举着一个象征性指环的妖冶的女人谄媚，是一种将男人们放置于被奴役的地位的荒谬的刻画。

版画不需要宣扬各种众所周知的美德，也不必表现正统礼教。由于不需要保护或者宣扬艺术赞助人的名誉，艺术家们可以随意曲改绘画的传统方式——也可以藉此对社会正统思想加以嘲弄。

帕特丽夏·埃米森

图253：下图，安东尼奥·波拉约(约1430年~1498年)，《相互厮杀的裸体人》(约1489年)，雕版版画，42.4厘米×61.1厘米(合11英寸×15又3/4英寸)，克利夫兰艺术博物馆。

图254：上图，阿尔布雷特·丢勒(大约公元1471年~1528年)，《骑士、死神和魔鬼》(1513年)，雕版版画，25厘米×19厘米(合9又7/8英寸×7又1/2英寸)，伦敦，大英博物馆。

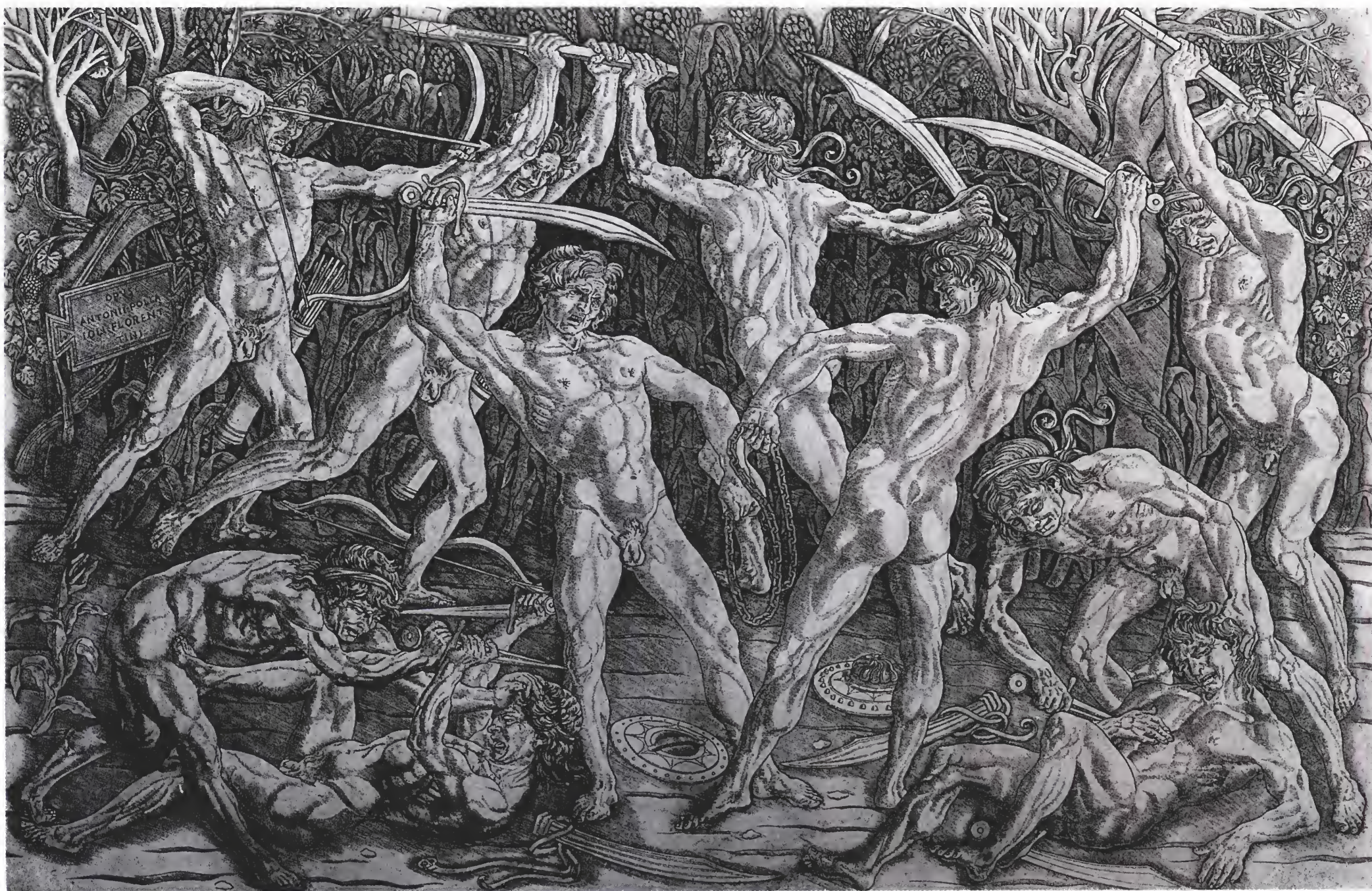




图255：阿尔布雷特·丢勒（约1471年~1528年），《男人的浴室》（约1496年），木刻版画，39.6厘米×29厘米（合15英寸又5/8英寸×11又3/8英寸），伦敦，大英博物馆。



图256：无名的佛罗伦萨画家创作的《古代圆舞》（约15世纪60年代），雕版版画，24.5厘米×19.7厘米（合9又5/8英寸×7英寸），伊斯坦布尔，托普卡比皇宫博物馆。

3 各国的艺术

欧洲的形象艺术体系 (1527年~1770年)

惟妙惟肖地刻画自然和复兴古典风格的古代艺术是文艺复兴艺术两个最主要的目标。这两个文艺复兴的主要宗旨为随后有关意大利式理想主义的国际争论奠定了基调，其影响力横贯整个16世纪，并一直持续到1770年——即使在此时艺术家们已经开始积极地探索其他的艺术风格。文艺复兴时期的这一艺术基调贯穿了两个艺术时期，也就是所谓的巴洛克艺术时期和洛可可艺术时期。

具象艺术的两种主要艺术形式包括大型艺术展示和架上绘画，其中大型的艺术展示由绘画和立体部分组成。架上绘画在这段时期的创作数量日益增加，更由于被看作是具有大师风范的作品而吸引了大量主顾。在本书《空间的形式》一章中，所收录的文章对此进行了深刻广泛的探讨，目的是为了将许多陈列于博物馆和画廊里的艺术作品放在原创环境中重新欣赏审视。而本书中介绍意大利、法兰西、西班牙、北欧和英国艺术的章节，则依次展现了以宗教、世俗权力和自然等为中心主题的各国艺术风格，艺术跨度宽广而且风格各有千秋。同时，由于这段时期的圆雕仍然被用来代表世俗权力和天主教国家教堂的光辉神圣，因此按照以上功能构思和创作的艺术品在皇帝的授意下被出口到那些逐渐被皇权征服的地区。

支持艺术创作发展的社会结构对艺术创作氛围的影响至关重要，而且持续提升了艺术的社会地位。本书中探讨美术学院、评论和理论的章节着重讨论了这一深远影响。从整体来看，新兴和复兴的艺术流派为绘画、雕塑、版画和装饰艺术带来新鲜的血液，也因此为欣赏这些艺术的“大众”提供了不同的艺术流派和风格。

理论

在这一动荡不安而且又不时爆发大规模战争的时期，即使是在国土纷争和宗教冲突已成惯例的时候，大部分欧洲国家仍然多多少少维持原状。此时，教堂和国家之间的关系仍然至关重要，但是却已经不再有（即使在名义上）任何一家所谓的“欧洲教堂”，而每个国家根据自己所在的地区与教会达成了政治上的协议。各个国家与教会的关系也各自不同，其中包括设立了新教联邦政府的荷兰和天主教统治下的好战的西班牙。

在各国政权的设立之后，随之兴起的美术学院不但满足了艺术研修者们的需求，同时也开始成为统治者们掌控艺术协会和艺术创作的喉舌。艺术学说经过艺术研究学院的传播，成为16世纪具有国际主义精神的艺术家们所共享的艺术抱负：即追求一种精确的，基于“科学原理”并对自然进行准确刻画的艺术风格。而这些艺术风格又受到古代艺术在表达美感、英雄式的伟大庄严和雅致的叙事手法的引领和影响。

伴随着古罗马的理想主义的复兴，各国的本国语言开始大量出现在形式多样的作品中，这些作品不仅仅是诗歌和小说，还包括科学研究著作。而各国独有的特色表现在艺术上，则是艺术家们越来越多地描绘与日常生活有关的主题——例如，风俗画、地貌风景画、家庭肖像以及静物画——这些艺术在17世纪的荷兰达到顶峰。这是因为荷兰的新教徒严禁艺术家涉及宗教主题，而且在当时也并非只有传统的贵族和富有阶级才能拥有绘画。

巴洛克和洛可可的精细复杂风格在罗马的绘画、雕塑和建筑中的盛行，与在以教皇为中心的罗马引领下而复兴的庄严辉煌的艺术风格形成鲜明的反差。但是并非所有的天主教国家都和罗马一样，只尊崇庄严宏伟的艺术风格。例如，个人风格云集而且充满自然主义艺术表现力的西班牙，不但本身就代表了强烈的地方风格，而且表明了这段时期的艺术创作完全抵制统一化的艺术风格。也就是在这段时期，架上绘画已经自成气候，而大型绘画则具有更多变的风格和功能，既可以用来作宗教装饰，也能适用于世俗装饰。同时，“室内装饰”也在此时被视作一种艺术创作。

提及具象艺术，我们便无法忽视“美术”此时已经成为包罗万象的绘画艺术的一部分，在地图、版画以及包括从科学和技术的“事实”到文学中的“虚构小说”等图书中随处可见。不仅如此，精致复杂的肖像艺术的触角已经探入了新的社会阶层，并因此影响了艺术学院。在法国沙龙的带领下，艺术学院开始越来越频繁地参与公开的艺术展览。艺术学院和其他用来展示和推广艺术的论坛探索了那些并没有受到传统艺术典范影响的艺术风格，并因此诱发了“艺术评论”的诞生。到1770年间，人们已经可以合法地公开谈论艺术。

马丁·坎普



图257：迪亚哥·委拉斯开兹（1599年～1660年），《宫女》（1656年），帆布油画，3.21米×2.81米（合10英尺8又1/2英寸×9英尺4英寸），马德里，普拉多博物馆。

国际艺术风格 1527年～约1600年

16世纪欧洲艺术最典型的特色，便是受到意大利艺术的深刻影响。伊比利亚半岛的艺术运动波及到其他国家，而这些艺术创作也广泛地影响了外国的艺术家们。到意大利学习艺术已经成为这一时期外国艺术家的艺术创作必经之路。这些都是意大利艺术渗透过程的一个方面，是原因，但更多的是一种表现。虽然有时候意大利艺术风格对艺术创作的影响可以被归结为只是艺术家中流行的某种风格，或者是因为艺术赞助人们崇尚的某种“品位”，但是从综合的角度来看这种现象其实具有更深刻更复杂的契机。而且可以说这些现象是围绕着一一种艺术是什么，或者应该是什么的新认知而出现的。这种对艺术的重新诠释本身就是更广博的文化现象的一部分：人们欣赏和模仿意大利人的内容涉及文学、投机想法和举止。据说国王查尔斯五世无论到哪里都在床边放有三本书——即《圣经》、马基雅弗利创作的《王子》（1532年）和巴尔达萨雷·卡斯蒂利昂（1478年～1529年）撰写的《庭臣》。就此我们可以清楚地看出当时的人们不但理解，而且尤为看重意大利文化的深远影响和意大利艺术家创作的背景。

意大利艺术之所以能取得如此举足轻重的地位，主要是因为人们觉得意大利艺术与古代艺术一脉传承。“意大利式”的，尤其是“罗马式”的艺术风格通常以表现“古典风格”为

图258：右图，詹博洛尼亚（原名让·布洛尼，后以乔瓦尼·波洛尼亚闻名，1529年～1608年）创作的《天文学》，镀金青铜像，高39厘米（合15又3/8英寸），维也纳，艺术史博物馆。

图259：对页图，温兹尔·雅姆尼策尔（1507/1508年～1585年），餐桌装饰，银质，部分镀金和镶嵌珐琅，高100厘米（合39又3/8英寸），阿姆斯特丹，阿姆斯特丹国立博物馆。

詹博洛尼亚来自北欧，但是在佛罗伦萨度过了一生。他的青铜雕像令他闻名遐迩，而这些雕像展示了他在解剖学和古典风格艺术方面的广博知识，但是他更赋予他创作的雕像一种不羁的自由。例如，他熟练地运用解剖知识创造出的构图，令人难以无视雕像的端庄典雅风格。他创作的雅姆尼策尔的餐桌装饰艺术品则融合了古典艺术的形式和寓意：艺术品上雕刻的一行拉丁语的铭文显示这尊艺术品中的女子像象征着大地女神。整件作品似乎在歌颂生生不息的繁衍。而这尊作品巧夺天工的精美不由得使人想起16世纪的普遍思想主题，也就是艺术与自然的联系。





特点，而所谓的“古典风格”当然也就意味着“全世界通行”的风格——并非仅仅是一段时期或者一个地区的风格，也并不仅仅是一种“上等”的风格，或者是正确无误抑或是恰到好处的作派。而认为“全世界”通行的古典艺术风格于16世纪左右在意大利，尤其是在佛罗伦萨和罗马重兴的观点广为流传：乔尔乔·瓦萨里（1511年~1574年）在他创作的《艺术家的生涯》（1550年以及1568年）一书中明确地表达了这一观点，而此后其他的作家也曾经多次婉转地强调了同样的观点，例如荷兰的艺术家兼作家卡尔·凡·曼德尔（1548年~1602年），也就是《绘画论》（1604年）的作者，也赞同这样的观点。尽管曼德尔也强调以上观点，但是却并不妨碍他高度赞扬他祖国的艺术家们所取得的辉煌成就。由于意大利艺术向来被认为是全世界通行的艺术，因而我们也可以顺理成章地将意大利艺术看作是艺术国际化的一部分。因为我们在这里所讨论的并不仅仅是一种风格，而且意大利艺术也不仅仅是一种“式样”，而更是一套创作的惯例和价值理念，这些都为艺术家们创造性地表现意大利风格提供了空间。

在1527年西班牙军队对罗马进行灾难性的洗劫之前，罗马式的艺术风格就已经在意大利普及。例如，随着教皇阿德里安六世减少了对艺术的赞助和支持，许多艺术家开始在其他地方寻找工作机会。朱利奥·罗马诺（又称朱利奥·皮皮，约1499年~1546年）曾经是艺术巨匠拉斐尔的主要助手，后来在1524年移居曼图亚，并从此终身受雇于当地的统治者贡札加家族。拉斐尔的另一位助手佩里诺·瓦加（1501年~1547年）则在罗马沦陷之后迁往热那亚（意大利西北部港市）为安德里亚·多瑞亚工作；而拉斐尔的第三位助手波利德洛·达·卡拉瓦乔（1499年~1543年）则在那不勒斯和西西里找到了新雇主。这三位艺术家都运用多种艺术媒体进行创作：朱利奥不但是一位室内装饰设计师、建筑师，还是一名画家；与瓦加和卡拉瓦乔一样，他也为餐具设计装饰花纹。而这些艺术家在装饰设计中表现出来的多才多艺和他们的艺术作品风格一样，都体现了拉斐尔的影响。

拉斐尔的另一贡献是他独特的艺术创造过程。经过训练，

拉斐尔已经完全掌握了15世纪后期流行于行省的艺术风格，但是他却在创作中有意识地借鉴和综合了那些具有超前意识的艺术家的最优秀的特点。这些艺术家包括列奥纳多·达·芬奇（1452年～1519年）、米开朗基罗（1475年～1564年）以及费拉-巴尔托洛梅奥（又称巴乔-德拉-波尔塔，1475年～1517年）。因此，拉斐尔并不仅仅是开创了一种新的艺术风格，而是以一种新的方式展现了艺术家的独特艺术风格，并在此后成为许多年轻艺术家学习的典范：这种方式的吸引人之处，一部分原因在于它打破了传统的学徒体制的限制，为艺术创作者提供了另一种学习的方式。这种学习方式为艺术家协会，也就是“艺术学院”艺术教育开创新风格奠定了基础。艺术学院在16世纪的大量涌现，起初只是以非正式的艺术俱乐部的形式为主，然后才开始正式发展成学院。假如我们想要理解拉斐尔为何拥有如此深远的影响力，则必须要认识到，没有任何一位艺术家可以像他那样将单纯的艺术模仿转变成表现个人风格的途径。

此外，拉斐尔以独特的方式组建他的艺术工坊，并对艺术创作的教育作出了影响深远的贡献。在他的作品赢得赞誉之后，拉斐尔开始将主要的精力投入艺术设计，而将大部分创作

转交给他的助手去完成。这一模式似乎相当具有条理性，并且形成了一种全套的合理化创作过程。虽然我们已经不再认为这种系统化的创作过程具有任何积极的美学价值，但是文艺复兴时期的艺术家们却为之欢欣雀跃，因为这种创作过程体现了他们的创作是一种合理的创作，理应和其他最高级的知识追求一样受到尊重。

拉斐尔的学生们并不是唯一传播罗马式艺术风格的艺术家。佛罗伦萨的画家弗朗西斯科·萨维阿提（1510年～1563年）在罗马期间形成了他独特的艺术创作风格，并在1545年返回佛罗伦萨。而他为韦奇奥宫的法厅创作的大型壁画，则被认为是展现了所谓的“罗马式”风格——这幅壁画沿袭了拉斐尔的艺术风格，甚至连现代的艺术史家们也因为壁画表现出来的夸张和华丽的艺术性，称其为单纯的“样式主义”。

佛罗伦萨的雕塑家和建筑师雅可波·桑索维诺（1486年～1570年）也曾经在罗马进行创作。当罗马横遭洗劫的时候雅可波被迫逃往威尼斯，并在威尼斯渡过余生：雅可波因被认

图260：彼得·勃鲁盖尔（1525年/1530年～1569年），《农民舞会》（1568年），画板油画，1.14米×1.64米（合45英寸×64又1/2英寸），维也纳，艺术史博物馆。勃鲁盖尔描绘农民生活的作品回避了传统风格，但是又非常契合他所表现的主题。这说明了用不同的风格恰当表现不同主题的可能性。



为带给威尼斯“纯正的古代建筑格调”而享誉。但即使是威尼斯的绘画也不免受到意大利艺术的影响：例如，画家丁托列托（即雅可波·洛布斯提，1519年~1594年）曾经试图仿效拉斐尔，将提香的丰富色彩与米开朗基罗的绘画结合起来形成一种新的综合艺术风格。

在国王查尔斯七世和路易十二的倡导下，法国开始了如火如荼的意大利艺术培植运动，这一风潮在国王弗朗西斯一世统治时期达到顶点。弗朗西斯一世在海外招纳艺术人才，为法国引进了像列奥纳多·达·芬奇、安德里亚·德尔·萨托（1486年~1530年）和本威努托·切利尼（1500年~1571年）等杰出的艺术家。弗朗西斯委托罗素·弗奥伦蒂诺（1494年~1540年）和弗朗西斯科·普利马提乔（1504/1505年~1570年）负责对他的乡间行宫“枫丹白露”进行扩建和装饰。罗素是一位佛罗伦萨画家，并在罗马工作过一段时间，后来在罗马沦陷的时候逃亡。而弗朗西斯科则来自波洛尼亚，并曾经在曼图亚师从朱利奥·罗马诺学习创作。这些艺术家和法国艺术家一起发展了一种以奢华和精致见长的独特艺术风格。雕塑家让·古戎（约1510年~约1565年）、建筑家菲利贝·德·洛梅（1514年~1570年），以及后来的版画艺术家雅克·贝兰吉（约1575年~1616年）都沿袭了这种艺术风格，并形成了高度创造性的个人风格。西班牙在后来才受到意大利艺术的影响，而且这一影响也和王室支持并赞助了具有意大利风格的艺术创作有关。这段时期的顶峰之作莫过于恢宏的埃斯科里亚尔的圣·洛伦佐皇家修道院大教堂。这座为菲利普二世修建的皇家修道院大教堂在1562年动工。虽然这座教堂是由一位名叫弗朗西斯科·帕赛奥蒂的意大利人设计的，而且教堂内外的大部分装饰也都是意大利人所为，但是教堂的规划却是由两位西班牙人胡安·包蒂斯塔·德·托莱多（约1515年~1567年）和胡安·德·埃雷拉（约1530年~1597年）来完成的。冷峻、不朽、严谨，“埃斯科里亚尔”大教堂在风格上与“枫丹白露”形成截然相反的强烈反差。这一点表明意大利的古典主义艺术实际上可以采用不同的方式来表现。

虽然在法国和西班牙，意大利艺术风格的影响主要得益于王室成员的艺术赞助，但是意大利艺术影响低地国家（指荷兰、比利时、卢森堡三个国家）和德语国家的原因却没有这么简单。相反，意大利艺术对这些地区的影响是随着当地的艺术家孜孜不倦的追求和不同阶层的艺术赞助人们艺术品位的逐渐变化而潜移默化地形成的。艺术赞助人们的艺术品位变化可能部分是由上至下而形成的：这些国家的国王们，尤其是查尔斯五世非常钟爱古典艺术——因为这些皇帝们都自诩为是凯

撒·奥古斯都的后嗣，因此觉得古典艺术才是与之匹配的艺术风格。有些贵族艺术赞助人更因此仿效王室，而这一潮流显然也影响了较低阶层的贵族和非贵族艺术赞助人的艺术品位。此外，艺术的商业网和艺术学术交流网也对推广意大利艺术风格起到了推波助澜的作用。例如，阿尔布雷特·丢勒对意大利艺术的探索，似乎更因为好奇心的驱使，同时，也受到了和他交往的人文主义者的鼓励。

显然，荷兰的艺术家们一直关注着意大利艺术的发展，但是在1500年之后，有些艺术家们在作品中展现了鲜明的“罗马式艺术风格”。以《安特卫普的马布兹》闻名的画家扬·戈达尔特（约1478年~1532年）曾经创作了大量的以神话为主题的绘画。这些绘画根据古代雕塑创作了具有古典式风格的建筑背景和人物：马布兹的这一创作很可能是因为受到他的艺术赞助人，素有“勃艮第的菲利普”之称的哈布斯堡王子的启发。在马布兹创作生涯的早期，哈布斯堡王子曾经带他去过意大利。扬·凡·斯科列尔（1495年~1562年）曾经在1519/1520年和1524年期间去过意大利，后来又回到乌得勒支（荷兰城市）并开创了一种结合了威尼斯的绘画风格和拉斐尔以及米开朗基罗的艺术风格的混合艺术风格。

罗马式的艺术风格持续影响了后一代的艺术家。曼登·凡·海姆斯凯尔克（1498年~1574年）曾经在1532年至1535年期间在意大利进行艺术创作，他后来回到哈勒姆（荷兰西部城市）后仍然勤于创作，并一直持续到1574年。除了绘画，他还创作了大量的构图设计，而这些设计又被其他的艺术家们通过雕版和木刻创作成版画。因此，曼登主要是因为他的艺术“创意”并非完成艺术作品而闻名。这一点使得曼登有别于其他仿效拉斐尔艺术创作模式的艺术家。曼登的许多设计都以神话和寓言为主，而且这些设计也得到了学者哈德良诺·朱尼厄斯的帮助：这种合作式的艺术创作也源于意大利艺术的创作模式。来自列日省的兰伯特·隆巴德（1505年~1566年）曾经在1537年~1538/1539年期间在意大利进行艺术创作，并在回国之后根据他在意大利所见到的艺术学院模式创建了一所艺术学院；不仅如此，他还设计雕版版画构图，然后交给他人完成。安特卫普的弗里斯·弗洛里（1519年~1570年）通过创作和教学影响着当时的艺术创作，而他的影响力一直持续到1570年他逝世。卡尔·凡·曼德尔曾经提及他开办的艺术品售卖店也是根据意大利的模式而创建的。

16世纪末期曾经长期在意大利逗留的三位艺术家：巴托洛梅乌斯·史普兰格（1546年~1611年，1565年~1575年居住在意大利）、汉斯·万·亚琛（1552年~1615年，约1574年~约

1587年居住在意大利)和约瑟夫·海因茨(1564年~1609年,1584年~约1591年居住在意大利)。这三位画家都曾受雇于最具远见卓识的艺术赞助赞助人——神圣罗马帝国皇帝鲁道夫二世。这些画家的作品不但显示了他们精湛的绘画技巧,而且以一种熟练但含蓄而且通常诙谐的风格来表现意大利艺术风格的影响。来自哈勒姆的绘图员和版画家亨德里克·戈尔齐乌斯(1558年~1617年)才华横溢,一直到16世纪末期仍然坚持创作,而他的作品也恰恰表现出同样的精致烦琐和风格化特征。

许多荷兰画家在意大利定居,而且成为当地艺术的领袖人物:佛罗伦萨的画家扬·凡·德尔·斯特艾特(以斯特拉达尼斯或者斯特丹诺闻名,1523年~1605年)和波洛尼亚的画家丹尼斯·卡威特(约1540年~1619年)正是其中的代表画家。其中最著名的画家是来自杜埃市的让·布洛涅(1529年~1608年)。他于1558年或者1559年在佛罗伦萨定居,此后以乔瓦尼·波洛尼亚(或者詹博洛尼亚)享誉四方。在当时,乔瓦尼是仅次于米开朗基罗,却又高于贝里尼的最成功也最具影响力的雕塑家。阿姆斯特丹的兰伯特·萨斯特斯(约1510年~约1560年)曾经在威尼斯终身为提香的画室工作。他的儿子弗雷德里克(约1540年~1599年)出生于威尼斯,并于16世纪60年代在佛罗伦萨为瓦萨里工作,后来又被召到慕尼黑为巴伐利亚王室家族创作了各种各样的艺术作品。同时,瓦萨里和朱利奥·罗马诺则分别为佛罗伦萨公爵和曼图亚的公爵进行艺术创作。

虽然以上所述暗示了所有艺术家都屈从了意大利艺术的影响,这里我们不得不指出,在15世纪初的一些最优秀的艺术家,比如希罗尼穆斯·波希(约1450年~1516年)和马斯厄斯·格伦沃德(约1475/1480年~1528年)却成功地摆脱了这一影响,而其他的艺术家们则采用了一种复杂而又具有地方特

色的表现形式。例如,来自纽伦堡的德国画家和版画家阿尔布雷特·丢勒就曾经两度到威尼斯旅行(分别为1495年和1505年~1507年)。丢勒吸纳了威尼斯绘画的丰富色彩(色彩是威尼斯绘画的主要特点),同时又孜孜不倦地学习透视法、解剖学以及古人对绝对的完美的标准。同时,他的作品也有力地证明丢勒刻意保存了德国本土的艺术特色。

老彼得·勃鲁盖尔(约1525/1530年~1569年)很可能是布雷达人,也在年轻的时候去过意大利(1551年~约1554年)。但是与其他同样到过意大利的荷兰艺术家相比,老勃鲁盖尔的意大利之行似乎并没有在他的作品中留下深刻的印记。他似乎极为刻意地回避古典主义艺术的模式,而且在表面上更执著于对自然界更直接更真实的刻画。老勃鲁盖尔在他描绘的《农民生活》情景中相得益彰地表现了这一风格,而他也因为描绘农民生活而出名:在他的这些作品中至少有一部分是从积极的角度刻画了当地的民俗,甚至是某种特别的地方风俗。从某种程度上说,他的作品表现了“别具风格的美感”,说明他在描绘任何事物之前就已经深刻透彻地了解过所画之物。不仅如此,喜欢老勃鲁盖尔作品的人也同样可以喜欢其他风格的作品:比如,他的一位主要雇主同时还拥有弗兰斯·弗洛里的大量作品。

欧洲艺术的国际化一直持续到17世纪之后,彼得·保罗·鲁本斯(1577年~1640年)可能是此时最卓越的艺术代表。鲁本斯在1600年~1608年期间曾经在意大利学习绘画。

罗伯特·威廉姆斯

纪念性装饰

以下介绍的绘画表现了16世纪早期罗马的纪念性装饰艺术风格。拉斐尔为富有的银行家阿果思提诺·齐格拥有的一座乡间别墅设计了装饰壁画（图261），而壁画则由拉斐尔的助手们绘制完成。壁画上描绘着丘比特和波西卡的神话传说。这些壁画的匠心所在是结合了从古代艺术中汲取的灵感——壁画上的一些人物取材于著名的古代雕塑，并且婉约逼真地表现了情色之欲。这些壁画用作私家装饰恰到好处，而且无需涉及城市的

喧嚣。而壁画所表现的艺术精妙性和动人心弦的情欲结合，淋漓尽致地反映了具有古典风格的古代艺术，更被许多艺术家仿效。在曼图亚贵族们的乡间别墅德泰宫里，朱利奥以同样的故事背景绘制的壁画（图262）显然也是借鉴了拉斐尔的这一著名的壁画。罗素在“枫丹白露”中的画作（图263）也采取了相似的主题和绘画技巧；而壁画周围那些精美的灰泥装饰不但同样是仿效了罗马的艺术风格，更是古代艺术风格的写照。

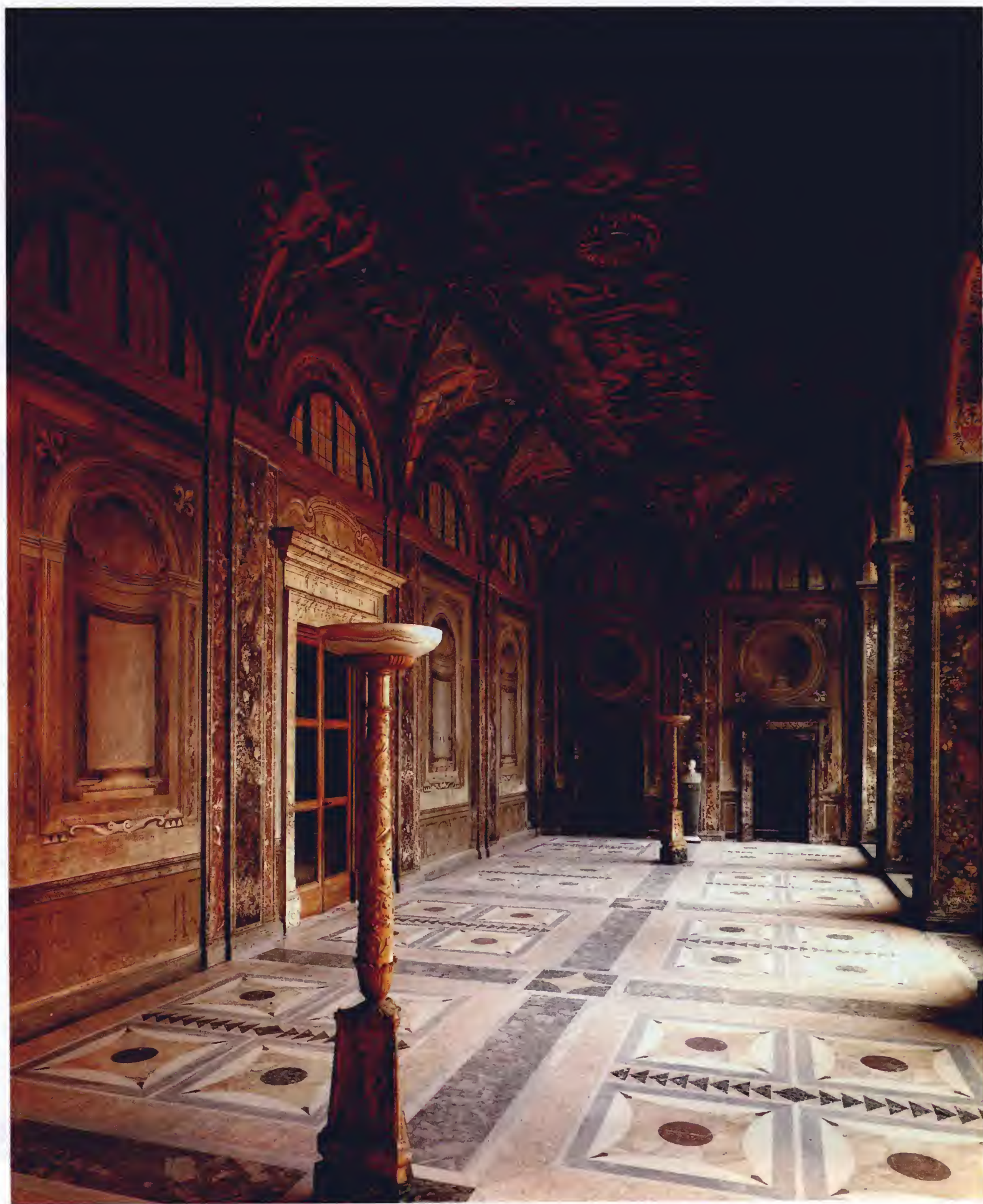


图261：拉斐尔和他的助手们创作的灵魂门廊（1517年~1519年），罗马，法内仙纳别墅。



图262：朱利奥·罗马诺（约1499年~1546年）创作的灵魂大厅（1528年~1530年），曼图亚，德泰宫。



图263：罗素·弗奥伦蒂诺（1494年~1540年）创作的弗朗西斯一世（1533年~1540年）的画廊，枫丹白露。

绘画中的人物

戈达尔特创作的《海神涅普顿和安菲忒里特》（图266）是北欧画家最早模仿意大利绘画风格的作品之一。艺术家不辞辛苦地细致刻画，表现了他对人体解剖学的了解，以及从古代雕塑中借鉴而来的完美的人体。他似乎刻意地将这些画中人赋予一种雕像般的立体感，但是恰恰正是这一特点突出了人物的非真实性。凡·海姆斯凯尔克的画作（图264）是在他从意大利返回之后创作的，颇有维吉尔创作的《埃涅伊德》（VIII,416年~453年）中的史诗风格，而且谨慎地揉合了从古代雕塑，拉斐尔、米开朗基罗和后来的意大利画家们那里汲取的艺术特

色。枫丹白露艺术学院中的一位无名画家为法国国王的情妇戴安娜·波瓦第尔斯创作了一幅典雅的画像，将她描画成狩猎女神戴安娜的模样。这位画家显然是仿效了意大利画家普利马蒂西奥的风格，而普利马蒂西奥则受到巴米加尼诺和拉斐尔的艺术风格的深刻影响。史普兰格的作品中表现出的平和、典雅和机智（图265）表现了他对意大利绘画风格已经驾轻就熟，而且也反映了包括皇帝鲁道夫二世等艺术赞助人对这种精致复杂的画风的欣赏。

罗伯特·威廉姆斯



图264：曼登·凡·海姆斯凯尔克（1498年~1574年），《在火与锻炼之神伏尔甘的铁匠铺中的维纳斯和丘比特》（1536年），帆布油画，1.67米×2.07米（65又3/4英尺×81又1/2英尺）。布拉格，国家艺术画廊。

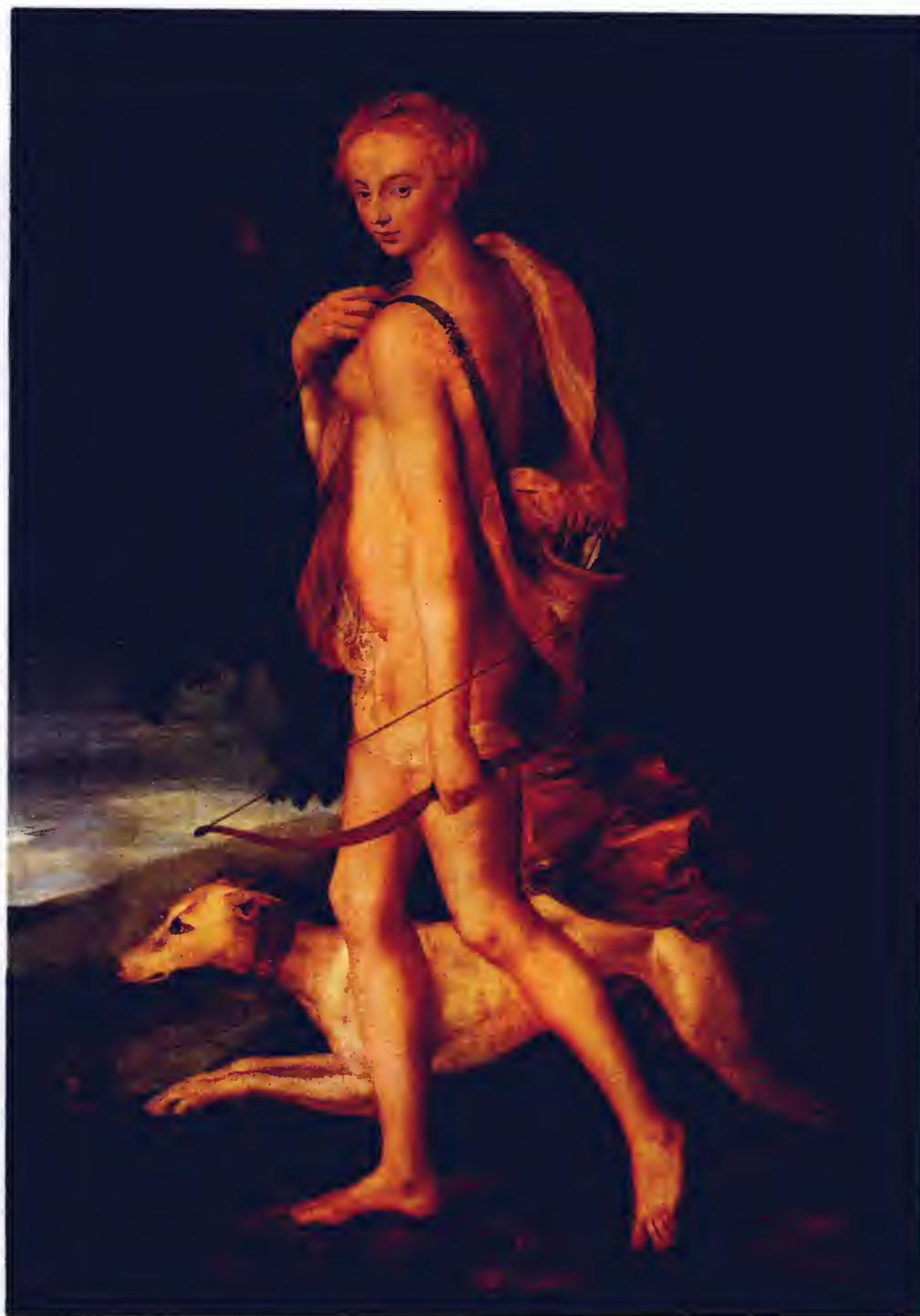


图265：左下图，巴托洛梅乌斯·史普兰格（1546年~1611年），《大力神赫尔克里斯和翁法勒》（约1585年），铜版油画，24厘米×19厘米（9又1/2英寸×7又1/2英寸）。维也纳，艺术史博物馆。

图266：左上图，扬·戈达尔特即马布斯（约1478年~1532年），《海神涅普顿和安菲忒里特》（1516年），画板油画，1.88米×1.24米（74英寸×48又3/4英寸）。柏林，前柏林国立美术馆。

图267：右图，枫丹白露画派（16世纪），《狩猎女神戴安娜》（约1599年或1560年）画板油画，1.92米×1.33米（75又3/4英寸×52又3/8英寸）。巴黎，卢浮宫博物馆。

空间的形式 1527年~约1600年

从1527年到约1600年期间，意大利艺术之所以享有举足轻重的地位，应归功于米开朗基罗在艺术界的主导地位。由于米开朗基罗的旷世才华，在当时世人几乎将他当作“神”一样崇拜。米开朗基罗的作品，尤其是他为罗马梵蒂冈宫的绘画馆创作的著名雕塑，完全可以与古代雕塑大师和先辈们的作品争锋。1534年米开朗基罗离开佛罗伦萨去罗马的时候，他已经创作了一生中主要的雕塑杰作，但是他为美第奇陵墓创作的雕塑却只完成了一半，而他为教皇朱利叶二世的陵墓创作的装饰雕像则被经过大量删减：除了先知摩西的雕像之外，米开朗基罗著名的《奴隶》雕塑或者《胜利》雕塑并没有被安置在教皇的陵墓中。虽然在1542年，米开朗基罗又为教皇的陵墓雕塑了两尊新雕塑《瑞切尔》和《莉》，但是此后他除了草草创作了两组《圣母怜子》雕塑（一组被佛罗伦萨的歌剧博物馆收藏；另一组位于米兰的斯佛尔札城堡）之后就再无建树。

无论怎样，米开朗基罗仍然对年轻的艺术家中影响深远。巴乔·班迪内利曾经试图模仿米开朗基罗，但是却劳而无功，他所创作的雕像也平淡无奇。由于这段时期时兴通过成立艺术学院将当时的艺术理论付诸实践，因此班迪内利16世纪40年代在罗马也创立了一座艺术学院，并将艺术创作分派给经过训练的助手。就雕塑而言，这种艺术创作分工甚至比绘画的分工更为必要，因为劈砍大理石石材或者为青铜雕塑制作蜡模的工序远远比绘画琐碎繁重。本维努托·契里尼（1500年~1571年）曾经在他的《自传》中描写了他如何脱铸了青铜雕像《柏修斯和美杜莎》（图269），创作过程极为艰辛。契里尼还曾经在《论文集》（1571年）中对艺术创作进行编纂整理，并揭示了艺术家们对雕塑和金饰技艺等理论和学术方面的探索。

在16世纪中叶，几乎所有的雕塑家都试图染指因米开朗基罗曾经创作而几乎被神化的主题。众所周知，米开朗基罗曾经想用一组《胜利》雕塑装饰教皇朱利叶二世的陵墓，因此激发了其他艺术家们对这一主题进行不同的创作尝试。班迪内利于1534年开始创作的《赫尔克利斯和魔鬼卡克斯》组雕（图268）可谓首当其冲。随后，其他的艺术家也纷纷仿效。在模仿米开朗基罗创作风格的艺术家中，以在弗兰芒学习艺术创作的移民艺术家乔瓦尼·波洛尼亚（又称让·波洛尼亚或者詹博

洛尼亚，1529年~1608年）模仿得最惟妙惟肖。米开朗基罗曾经制作了《大力士参孙刺杀腓力斯人》的蜡模（保存在青铜雕模中），詹博洛尼亚则于1560年受雇完成这一米开朗基罗未竟的大理石雕塑。詹博洛尼亚的雕塑展现了一场更真实也更惨烈的生死之战——而且比之前同样主题的作品更贴近古典艺术风格。此后，他又根据米开朗基罗的《胜利》组雕也创作了同样主题的雕塑，并且按照原来的设计雕刻了胜利女神像。詹博洛尼亚以《佛罗伦萨战胜比萨》命名这组雕像，显然带有政治性的象征意义。最后，詹博洛尼亚在1583年揭晓了他创作的一组三人雕像（图269），而这组雕像也是根据米开朗基罗的主题创作的——从此詹博洛尼亚在佛罗伦萨市政广场的雕塑史上永久地烙上了自己的印记。

以上讲述的雕塑系列构成了意大利雕塑传统的中流砥柱，但是艺术家们还创作了其他主题的雕塑——尤其是雕像。另外，他们还创作了米开朗基罗没有尝试过的青铜雕塑或者叙事性浮雕等其他形式的雕塑。由于雕塑无论大小都适于在露天展览，总是给人一种庄严肃穆和永恒的感觉，再加上雕塑与古代世界的理想主义的紧密联系都使得雕塑成为潜在的重要政治宣传工具。公开陈列的身穿铠甲的雕像或者骑马像可以用来宣扬统治者的强大势力，而如果要表现统治者的慷慨仁慈，那么修建在市中心的喷泉雕塑，则除了赏心悦目之外还可以为天下臣民提供新鲜的水源。其中最著名的喷泉雕塑包括：巴尔托罗密欧·阿曼纳迪（1511年~1592年）在佛罗伦萨创作的海神喷泉（图271）和詹博洛尼亚在波洛尼亚（意大利城市）创作的喷泉（1563年~1567年）。

无论是个人雕像还是寓言雕塑，雕塑常常被矗立在广场或者十字路口：比如詹博洛尼亚创作的《科西莫公爵》青铜雕像（图270）赋予了佛罗伦萨市政广场无上的王者光辉。由于仿照罗马皇帝形象塑造的骑马雕像极受统治者的青睐，詹博洛尼亚甚至为遥远的巴黎和马德里等地也塑造了这样的雕像，而伦敦和因斯布鲁克的雕塑家也模仿詹博洛尼亚创作了同样风格的骑士雕塑。

在威尼斯，雅可布·桑索维诺（1486年~1570年）虽然主要受雇为圣·马可大教堂的建筑师，但是他仍然抽空制作浇铸

青铜雕像的蜡模。用蜡模制作的青铜像雕像不但表情丰富，而且灵动逼人。我们可以从圣·马可大教堂诵诗廊上的《圣·马可的奇迹》青铜雕塑（图275）（约创作于1557年~1572年）和圣器收藏室的青铜大门上装饰的《基督受难》（1546年~1572年）雕塑中领略到雅克布的精湛技艺。此外，桑索维诺还为威尼斯大钟楼前廊上的青铜装饰雕塑（例如，四尊代表“威尼斯的美德”的寓言雕塑，创作于1540年~1545年）和小雕像（例如，在圣·马可大教堂的祭坛围栏上的《传播福音的四使徒》）制作了蜡模。由于这些重要的青铜雕塑在创作过程中需要不同的雕塑家和青铜铸工分工合作，因此以吉罗拉姆·坎帕尼亚（约1550年~1626年）和阿利桑德罗·维多利亚（1525年~1608年）为首的雕塑家在威尼斯创建了一所真正的青铜雕塑学院。这些雕塑家还分别创作了大理石、石头、陶和灰泥等不同材质的雕塑（图274）。

在佛罗伦萨，在詹博洛尼亚成功地完成了他的旷世杰作波洛尼亚的海神喷泉纪念青铜雕像和《飞翔的墨丘利》青铜雕像之后，他开始转而全神贯注地创作小型青铜雕像（图277）。供不应求的小型青铜像展现了佛罗伦萨雕塑家的精湛技艺，并被出口到德累斯顿、伦敦和布拉格等欧洲各地。在布拉格，匈牙利皇帝鲁道夫二世拥有世界上最精美的小青铜雕像藏品（维也纳，艺术史博物馆收藏），安特卫普的一些中产阶级艺术收藏家也收藏了许多青铜小雕像。这些青铜雕像成为追随者们仿效詹博洛尼亚艺术创作的重要资源：例如，休伯特·格哈德（约1550年~1622年）曾经在慕尼黑和奥格斯堡创作青铜雕塑；汉斯·赖席勒（约1570年~1642年）在慕尼黑工作；而阿德里亚恩·德弗里斯（1546年之前~1626年）则起初在奥格斯堡，后来则主要在布拉格为皇帝鲁道夫二世工作。

这段时期可能经历了历史上最巨大的文化艺术传播期，不但重新恢复了北欧的艺术品位，还再次点燃了北欧艺术家们创作的激情——因为此前宗教战争的频繁暴发严重阻碍了雕塑和建筑的发展。例如，新教徒最极端的宗教立场声明便是大量破坏宗教偶像（画像和雕像），而宗教塑像在塑像中占绝大部分。在低地国家（指荷兰、比利时、卢森堡三个国家）则发生了更具破坏力的动乱，由于北部新教徒和南部天主教的分离，导致的极端的宗教偶像破坏，这段时期又被称为“雕像的毁灭风暴”：这一风暴使得一部分雕塑家的毕生之作毁于一旦，而其他雕塑家的作品则流离失所。例如，雅克（1530年~1606年）创作的精美绝伦的古代天神青铜雕塑系列被流散到马德里（马德里皇宫）。雅克曾经在米兰拜利昂·莱奥尼为师，后来成为安特卫普的铸币大臣。与此相反，在西班牙弗兰德斯罗马天主教地区，用雪花石膏和木头雕刻的基督雕像则随处可

见，而且经久不衰。诺丁汉地区更因为宗教政敌离任之后而增添了对雪花石膏祭坛装饰的需求；而在荷兰，则流行橡木祭坛装饰和私家祭坛。

在法兰西，由于法国国王弗朗西斯一世对艺术的捐助，他的朝臣和后继君主都偏爱枫丹白露派那些精致的仿建筑式雕塑装饰和令人心荡神怡的世俗雕塑。当罗马沦陷后，法国国王聘用了两位意大利的式样派画家弗朗西斯科·普里马蒂乔和罗素·弗奥伦蒂诺。以这两位画家为首的画师们为国王在枫丹白露的新皇宫创作镶嵌着灰泥高浮雕边框的壁画。1540年到1545年期间，切利尼也参加了枫丹白露的装饰工作。切利尼用银箔创作具有古典风格的雕塑，比如他为大画廊创作了可移动的枝状大烛台（已经失传，后人根据绘画和青铜模型记录推测）。为了突出枫丹白露的“金门”，他用青铜铸造了富丽堂皇的半圆壁《枫丹白露的水泽仙女》（现藏于法国卢浮宫），还在门两侧配上了一对雕刻着森林之神的柱像。虽然切利尼推动了枫丹白露派式样主义艺术的发展，但是当他在1545年返回故居之后，却又重新将式样主义和佛罗伦萨的传统艺术风格相融合。虽然切利尼以擅长创作金质手工艺品（图269）闻名，但是他创作的《柏修斯与美杜莎》却是典型的佛罗伦萨传统艺术风格的有力见证（图269）。

同样因为受到米开朗基罗的深刻影响，另一位法国雕塑家杰曼·皮隆（1525年~1590年）也创作了一些主要的宫廷雕塑作品。皮隆的代表作品是为亨利二世在圣·丹尼斯大教堂的陵墓创作的大理石陵墓雕刻（约1565年~1566年）（图281）。而与皮隆齐名的巴泰勒米·普里厄（约1536年~1611年）除创作了一系列纪念性雕塑之外，开始以更广泛的主题创作小型青铜雕像。他的作品包括法兰西的国王和王后雕像和在浴室里的肌肤光滑的裸女。由于是新教徒，普里厄刻意地避免创作宗教主题的作品。

西班牙大部分的雕塑仍然以木头（通常是胡桃木和栗木）和雪花石膏雕刻而成。有木雕和雪花石膏组成的大型祭坛装饰，从祭坛的后部一直延伸到高架圣坛：木刻组雕上面全部饰以彩绘和镀金。这段时期雕像的面部和其他部分的肌肤往往过于逼真，而且艺术家们此时几乎病态般地迷恋表现基督和他的圣徒们的可怕经历。以上这些都使得西班牙雕塑具有一种独特的艺术感染力，并从此形成了欧洲最大的艺术学派之一。即便是在西班牙，我们仍然可以从阿朗索·贝鲁格特（约1488年~1561年）的雕塑作品中窥见米开朗基罗的影响。阿朗索曾经长期在意大利逗留，而且成为最早的矫饰主义画家之一。此外，阿朗索还精于木雕，他雕刻的人物设计独特，而且饰有彩绘，以表现人物的丰富的感情为特色（图278）。

西班牙不但从意大利进口雕塑，有时候也引进意大利的雕塑家：为了装饰新落成的埃斯科里亚尔修道院（全称埃斯科里亚尔圣洛伦索王家修道院），西班牙国王菲利普二世订购了米兰雕刻家利昂·莱奥尼和莱奥尼的儿子庞培奥（约1533年~1608年）的雕塑，而这两位雕塑家都是米开朗基罗的崇拜者。经过数年的辛勤创作，这些雕刻家们创作了一批令人印象深刻的青铜宫廷雕塑（1548年~1556年；马德里，普拉杜），但是其中最经典的杰作是两组真人大小的哈布斯堡王室家族成员雕像，雕像跪在与埃斯科里亚尔高坛侧面相接的墓碑上方（图279）。高架祭坛后部的组雕还包括了由庞培奥·列奥创作的15个真人大小的镀金青铜像。

自1522年起，马丁·路德的宗教改革在德国不时引发了大规模的破坏祭坛、唱诗班席、屏风等活动，雕刻家的生计也随之受到威胁。一些雕塑家放弃了传统的天主教肖像，开始以因

意大利文艺复兴时期的版画而流行起来的新奇的非宗教主题进行创作。

在天特会议（1545年~1563年）之后，信奉天主教的德国人再次开始支持赞助与宗教有关的雕塑创作，比如，石制的布道坛和带有意大利风格的祭坛装饰彩雕和圣人彩色雕像。16世纪中期的艺术断层使得德国人尤其偏爱具有意大利风格的艺术，而且伸开双臂热忱地吸纳新的国际艺术风格。这些后来都逐渐转化成早期的北欧巴洛克风格，也成为真正的德国本土艺术创作。

查尔斯·埃佛里

佛罗伦萨市政广场上的雕塑

位于佛罗伦萨的市政广场历来是市政府的中心，人们在这里对市政大厅前台上张贴的事件进行投票表决。大约从1495年起，当多纳太罗创作的《朱迪丝和荷罗孚尼》（被从美第奇宫



图268：左前台，米开朗基罗·布奥纳罗蒂（1475年~1564年）创作的《大卫像》（1501年~1504年）仿制品（1905年：真品于1873年被转移到佛罗伦萨美术学院），大理石雕，高约4米（合13英尺2英寸）。右前台：巴乔·班迪内利（1488年~1560年）创作的《赫尔克里斯和魔鬼卡克斯》（1534年），大理石雕，高约4米（合13英尺2英寸），佛罗伦萨，市政广场——市政厅入口处侧翼。

抄没)再次矗立在广场上的时候,市政广场成为摆放有政治意义的雕塑的广场。在此后不到十年的时间,米开朗基罗创作的巨型大卫雕像也被竖立在广场上,像卫士一样守卫着市政厅的大门(图268):大卫面朝南方遥望着罗马,而那时在罗马的共和体制正受到威胁。为了对称,班迪内利雕塑了一组与《大卫》互相呼应的组雕。他雕刻的是取得胜利的大力士赫尔克里斯,正自豪地眺望着整个广场。在靠近皇宫以及市政厅的雕像的集会所(图269),挈里尼展示了他的《柏休斯和美杜莎》双人组雕像;这组雕像原先是为了与多纳太罗的《朱蒂丝和霍罗弗尼》(那时候这组雕像还位于集会所右边的拱廊下)配成一

对,但是当詹博洛尼亚的《强暴萨宾妇人》组雕加入后,破坏了前两组雕像的和谐性。大概从16世纪60年代到70年代之间,科西莫·美第奇命人在皇宫的西北角设立了一座喷泉,并下令为喷泉安装了新的输水管道。喷泉的中间装饰着阿曼纳迪创作的海神雕像(图271):由于受到反宗教革命的影响,这位雕塑家曾经在一封公开信中忏悔了自己不知羞耻,公开陈列这尊带有淫欲的裸体雕像的行为(1582年)。广场上的最后一座雕塑是由詹博洛尼亚创作的科西莫一世纪念雕像(卒于1574年)(图270)。由此可见,艺术家们经过了整整一个世纪的时间才创作了世界上最卓越的雕塑系列之一。



图269: 上图, 左前台, 本维努托·契里尼(1500年~1571年), 《柏休斯和美杜莎》双人组雕像(1554年), 青铜雕像, 3.2米高(合10英尺6英寸)。右前台: 詹博洛尼亚(1529年~1608年)创作的《强暴萨宾妇人》(1583年), 大理石雕, 高约4.10米(合13英尺5又1/2英寸), 佛罗伦萨, 市政广场——集会所。

图270: 左下图, 詹博洛尼亚(1529年~1608年), 《大公爵科西莫·美第奇一世的骑马纪念雕像》(约1590年), 青铜雕像, 大约4.5米×4米(合14英尺9英寸×13英尺1又1/2英寸), 大理石底座, 上面还装饰着青铜浮雕, 佛罗伦萨, 市政广场。

图271: 右下图, 巴尔托罗密欧·阿曼纳迪(1511年~1592年), 《海神喷泉》(1560年~1575年), 大理石雕, 高约9米(合30英尺), 还衬以真人大小的神话人物青铜雕像, 佛罗伦萨, 市政广场(1898年)。



式样主义雕刻家的世界

花园雕塑、浮雕、雕像和小型雕像——这些令米开朗基罗不屑一顾的雕塑创作，却为他的后继者们提供了更多的创作领域。

大约1540年左右，科西莫公爵为他在佛罗伦萨郊外山庄的城堡修建了一座新的水上花园，并从此使得花园雕塑风靡一时。水上花园布置得非常奢华，装饰着雕塑、纪念喷泉，还有一个人工岩洞。岩洞里面还有大量的彩色石雕动物和一群由詹博洛尼亚创作的青铜鸟（1567年，现在存放于佛罗伦萨的巴尔杰洛博物馆）。负责修建这座水上花园的是尼克罗·特里波罗，他曾经短期为米开朗基罗做过装饰新圣器室的助手：而他在水上花园中的雕塑则将导师米开朗基罗的严谨风格应用于轻松的装饰场所（图272）。

此后不久，科西莫公爵夫人也开始按照同样的格局修建波波丽花园，用喷泉和古典风格的雕像装饰花园。花园里还有乡下人的雕像，这在当时是一种流行的新奇艺术趣味。后来伯纳多·波翁塔伦蒂（约1531年~1608年）为波波丽花园打造了“大岩洞”（图273）。

波翁塔伦蒂甚至还在“大岩洞”的角落里用米开朗基罗尚未完工的《奴隶》雕像作支撑（后来用石膏复制品替代了原作）。岩洞的拱顶上画着藤架和蓝天，还绘着飞鸟和百兽。即使是这样看来轻松愉悦的画面也是具有深厚文化底蕴的：这些壁画是根据古典文学中的创世神话而创作的。继任的美第奇公爵们在亚平宁山麓地带的普拉托利诺修建了一座更大规模的山庄。山庄里有各种地下岩洞，并用水利自动控制机展示不同的故事画面来营造生趣盎然的气氛，而岩洞外则是美丽的水景，装饰着洗衣妇和渔人等妙趣横生的生活雕像。这些雕塑中的杰作是由詹博洛尼亚创作的一座砖混灰泥塑成的巨人蹲像（约1580年）。这座巨人像高大无比，甚至肚子里还容纳了几个房间：巨人隆起的后背代表着亚平宁山脉。在同一段时期，格局严谨而且布满诙谐的装饰雕像和水景的花园在意大利随处可见，而罗马和罗马周边的花园是其中的上乘之作。不久这一风尚也横扫了德国南部和法兰西，甚至直达英格兰。

桑索维诺继承了青铜叙事浮雕的传统，在威尼斯和帕多瓦都能看到凝聚了他丰富想象力的作品（图275）。他的追随者维特多利亚也创作了无数的灰泥小浮雕作品，后来当维特多利亚成为本世纪最卓越的雕像艺术家的时候，这些作品被挑选出来并镀了金（例如，威尼斯的公爵宫和圣·马克图书馆里的镀金楼梯）（图274）。

与此同时詹博洛尼亚因为创作精美绝伦的青铜小雕像而在佛罗伦萨脱颖而出。詹博洛尼亚创作了一系列精致的扭转着身体的男女裸体小像，比如《飞翔的墨丘利》（图277）。切利尼

创作的精美盐罐像一尊精美的雕塑（图276），令人心荡神怡。盐罐上的一男一女裸体像代表海洋和大地，分别主管食盐和胡椒的两种调味品。椭圆形底座上的雕像则是受到米开朗基罗的《日冕》的启发而创作的。



图272：上图，尼克罗·特里波罗（1500年~1550年）和巴托洛米奥·阿曼纳迪（1511年~1592年），《赫尔克里斯喷泉》（约1500年），大理石和青铜雕塑，佛罗伦萨，城堡山庄。

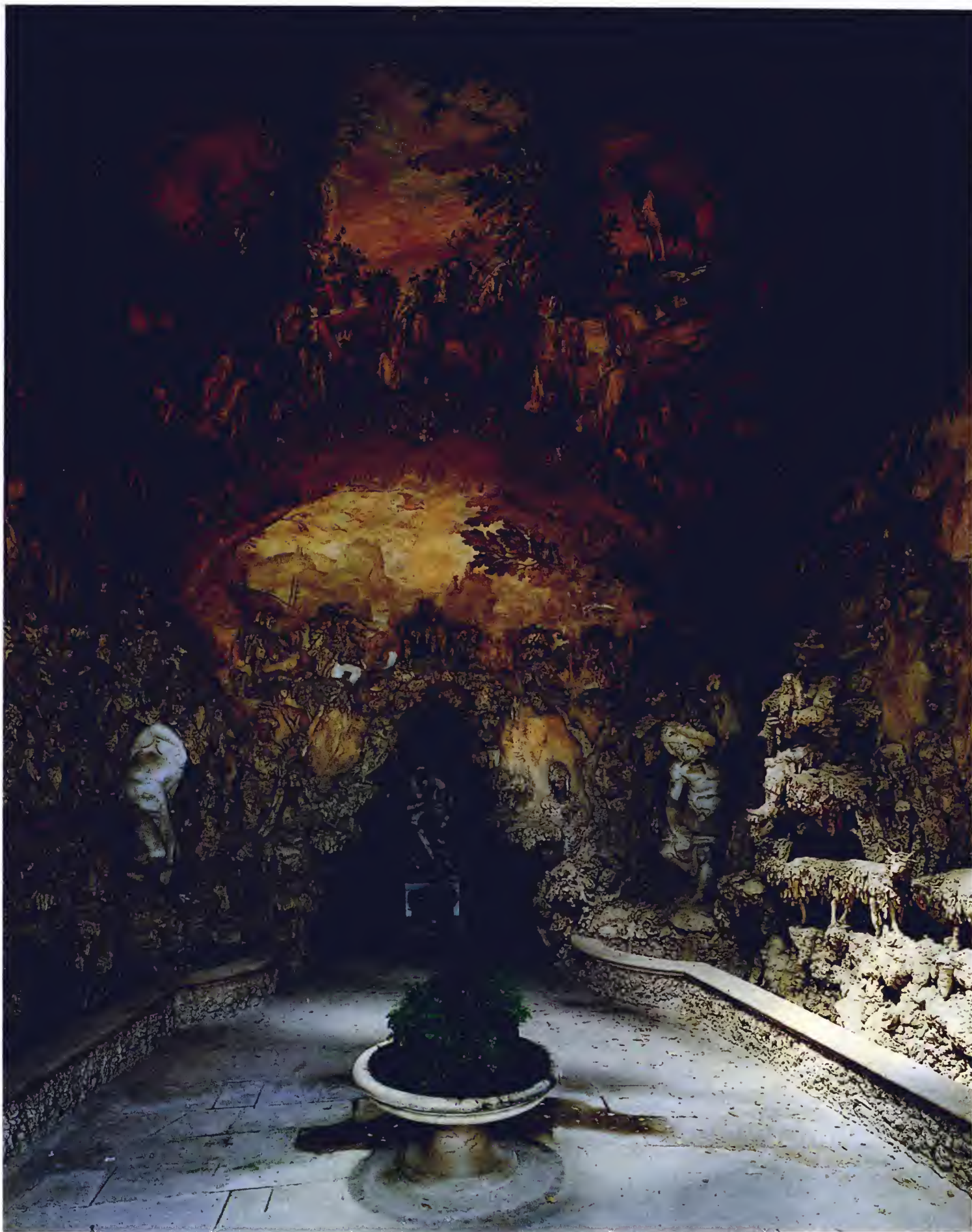


图273：上图，伯纳多·波翁塔伦蒂（约1531年～1608年），“大岩洞”（1583年～1587年），整座岩洞主要以熔岩，大理石，壁画等组成，佛罗伦萨，波波丽花园，靠近比蒂宫附近。



图274：右图，阿利桑德罗·维多利亚（1525年～1608年），《艺术家自塑像》（约1570年），陶制雕像，高80厘米（合31又1/2英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



图275：左上图，雅可布·桑索维诺（1486年~1570年），《圣·马可的尸体被拖过亚历山大港的街道》（1537年），青铜雕塑，48.5厘米×63.5厘米（合19又1/8英寸×25英寸），威尼斯，圣·马可大教堂，唱诗区走廊。

图276：左下图，本维努托·切利尼（1500年~1571年），装饰着海神涅普顿和丰收女神赛尔斯的盐罐（1540年~1543年），黄金镶嵌珐琅，26厘米×33.5厘米（10又1/4英寸×13又1/4英寸），维也纳，艺术史博物馆。

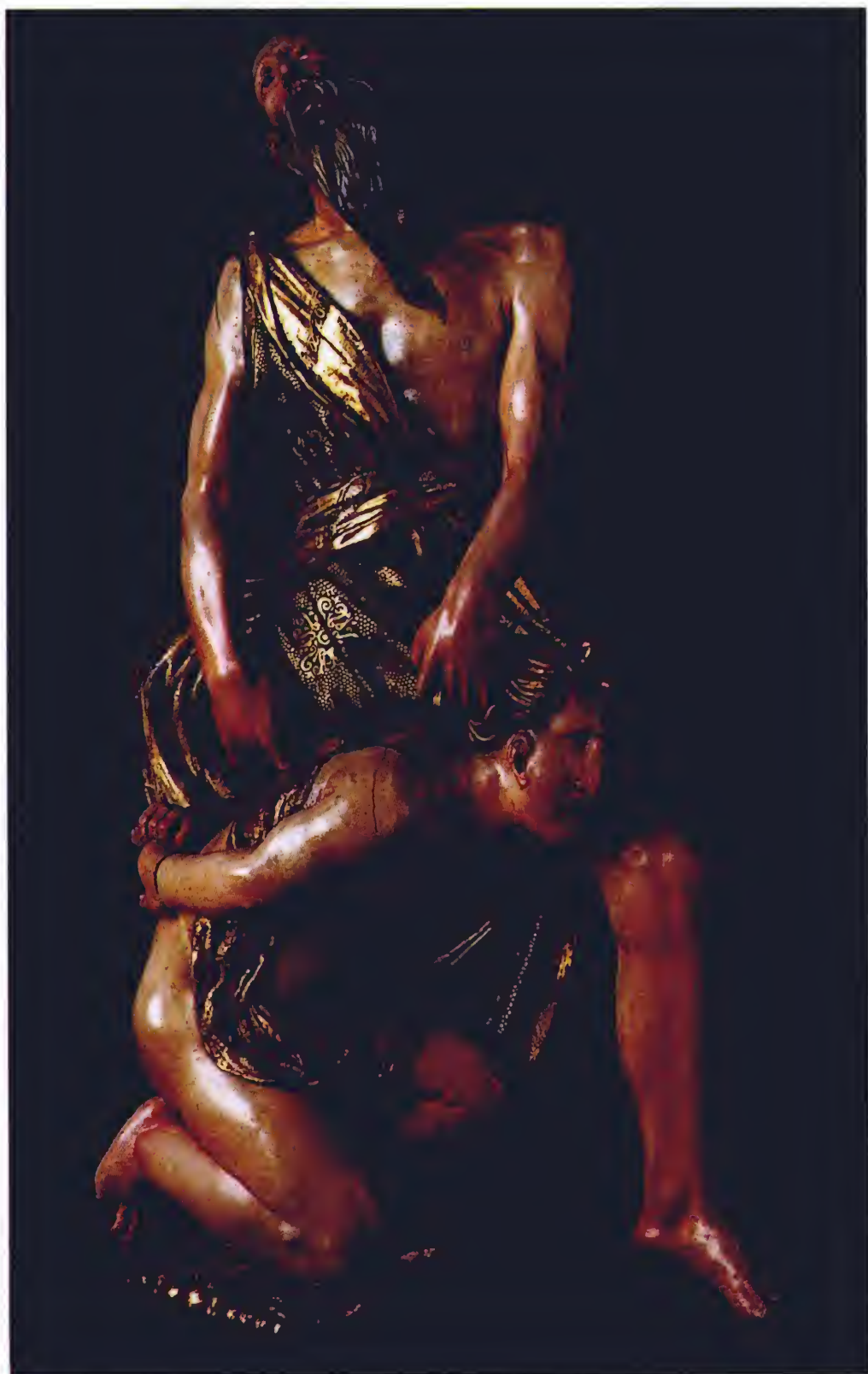
图277 右图：詹博洛尼亚（1529年~1608年），《腾飞的墨丘利》（1570年~1580年），青铜雕像，高62.7厘米（合24又3/4英寸），维也纳，艺术史博物馆。



西班牙和北欧的雕塑

由于新教徒引发的战争蔓延了北欧的大部分，导致当地的雕塑创作大大缩减。只有在罗马天主教地区，尤其是在以彩色和镀金的祭坛雕塑装饰（所用金箔是从美洲地区掠夺而来）著称的西班牙，大部分与基督教有关的雕像才能侥幸逃过劫难。彩色颜料被直接涂在雕像的金箔上面，然后经过打磨显露出颜色下面的金箔（图278）。在海外发现的哈布斯堡墓前雕像和埃斯科利亚尔长方形大教堂的人物雕像（图279）是这段时期最精雕细琢的镀金青铜雕像，更充分证明了意大利艺术无与伦比的精湛技艺。在法兰西，艺术家们塑造的赞助人雕像，无论是像死尸一样仰躺在陵墓上方（图281）的雕像，还是栩栩如生的墓前跪像，都显示出当时的解剖学的进步。此外，德国的小型雕像（德语kleinplastik）《死神之舞》（图282）也是画家痴迷于表现死亡主题的产物。

此时，贵族和中产阶级如饥似渴地收集古典风格的雕塑艺术品，并将这些艺术品展示在时新的艺术展示柜里。彼得·佛



洛特（约1490年～1546年）和汉斯·多奇尔（约1485年～1538年）用纹理细密的石灰石创作了一系列的小浮雕，而这些小浮雕可以通过铅铸法复制成装饰品出售。纽伦堡的非舍尔家族（15世纪和16世纪在纽伦堡工作的德国雕刻和铜器铸工家族工坊）生产带有浓郁的意大利风格的青铜雕像。同时，在16世纪的德国南部出产了超过4000枚带精致雕像的圣章。由于这些私人艺术收藏和装饰着青铜纪念雕像的公共喷泉[在奥格斯堡（图280）、慕尼黑和纽伦堡]，德国艺术家逐渐受到了后矫饰风格的影响。

雕塑也和金制工艺相辅相成，因为立体的木制模型是当时生产流行的精美家用银器和装饰品的必不可少的一部分，并常常被用作底座来展示自然界的奇珍异宝，如椰子、鸵鸟蛋、鹦鹉螺。

巴伐利亚的公爵们用詹博洛尼亚的助手们创作的雕塑装饰了慕尼黑的圣·米歇尔大教堂。光彩夺目的椴木祭坛组雕和管风琴箱也重新开始生产，并极为奢华地装饰着珐琅、彩绘和镀金。而在1560年至1600年期间，即使是在德国路德教统治的部分地区，雕工精致的布道坛也照样需求不断。

查尔斯·埃佛里

图278：下图，阿朗索·贝鲁格特（约1488年～1561年），《以撒的牺牲》（1532年），原为圣·贝内多教堂的祭坛组雕，彩绘镀金木雕，高95厘米（合37又3/8英寸），巴利亚多利德，国立雕塑博物馆。

图279：右上图，莱奥尼（约1509年～1590年）和庞培奥·莱奥尼（约1533年～1608年）。菲利普二世国王和家人的墓前雕像（1597年～1600年），青铜雕像，镀金并且镶嵌珐琅。真人大小，埃斯科利亚尔的圣·洛伦佐教堂。



图280: 左下图, 阿德里亚恩·德弗里斯 (1546年前~1626年), 《赫尔克里斯喷泉》(1602年), 高约8米(合26英尺), 奥格斯堡, 马克西米利安大街。

图281: 上图, 杰曼·皮隆(约1525年~1590年): 《法国国王亨利二世和皇后凯瑟琳·美第奇墓》, 细节, 大理石雕, 真人大小, 圣·丹尼斯, 修道院教堂, 皇家长方大教堂。

图282: 右下图: 汉斯·雷伯格(1516年~1530年), 《死神之舞》(约1520年), 梨树雕, 高22.5厘米(合8又9/10英寸), 因斯布鲁克, 艺术史博物馆。



空间的形式 约1600年~约1700年

17世纪时期最独特且最引人瞩目的艺术创作形式，是艺术家根据雕像或者画像所处的环境以及所装饰空间的不同功能，比如世俗、宗教、公共场所或者私人宅第等，系统地设计肖像（包括画像和雕像）的形式和艺术内涵。这些多元化艺术作品是真正的结合多种媒质的艺术创作，常常将独立的雕塑和建筑式雕塑与彩色装饰结合起来形成完整独立的小环境，而且因为所营造的魔幻效果愈来愈引人入胜而逐渐被更多的艺术家采用。将观赏者所处的真实世界和虚构的空间融为一体，这种营造小千世界的最诱人之处，便是通过刺激或者控制观赏者的感受，营造一种如临天国的错觉。虽然有些参与创作的艺术家的精于多种媒介的艺术创作，但是这种整合艺术创作仍然是按照个别艺术家的设计并在其指挥下的团体创作，而且还会参照雇主或者人文顾问的意见；因此，这类艺术创作成功与否必然取决于画家、雕塑家、建筑家（以及工匠）是否齐心合作，以及是否注重整体的和谐风格而非凸现个人的创作特色。

由于起源于意大利并且生于斯长于斯，17世纪的综合式的艺术创作已经与早期的装饰艺术（比如装饰着绘画和雕塑的礼拜堂）分道扬镳。17世纪的艺术师精心地将礼拜堂的穹顶装饰得如天堂一般。例如，米开朗基罗为梵蒂冈的西斯廷教堂创作的天顶画，与教堂四壁上的壁画相映成趣，便是整合式艺术创作流传千古的不朽见证。此外，宫殿、山庄的天顶画和壁画也开创了整合式艺术创作的先河。以罗马的法内仙纳庄园为例：因为庄园的底层通向花园，所以艺术家将底层的集会所天顶上绘成凉亭的式样，天顶下面则是描画着丘比特和普赛克之恋的挂毯。这种以奥林匹亚众神为背景的画面来代表神界的方式，非常适用于非基督教的天顶画（图261）。再比如，富有的银行家阿果思提诺·齐格和情人的私邸里装饰着绘有诱惑、相恋和结婚的壁画，而阿果思提诺·齐格最终迎娶了他的情人，因此壁画的主题非常得体。流传自古代的故事画面和古典式的绘画风格不但正好符合这位赞助人的期望，也与这座古香古色的郊外庄园相得益彰。

在16世纪后叶，反宗教革命的作家倍加推崇内涵丰富而且生动逼真的肖像，而艺术家们无疑是受到这一影响，才开始探索如何运用艺术装饰来营造似幻似真的宗教艺术空间，以激发

人们对宗教的虔诚。但是，这一说法并不足以解释整个艺术空间的发展形式，因为我们在非宗教的艺术创作领域中也见到类似的艺术探索。也许，最真实地表达了这一宗教理想的艺术创作，是位于伦巴第圣山附近的一组小教堂宗教建筑和里面的艺术装饰。这组小教堂的建筑和装饰起步于文艺复兴伊始，并通过展现基督的生平故事和受难来表达对基督教的虔诚。对于认为圣地是可望而不可及的朝圣者们来说，这些装饰着壁画的小教堂，加上教堂里平易近人的真人大小的彩色木头雕像或者陶制雕像组成的舞台场景，更能引发人虔诚的朝圣之感，因此深受欢迎。例如，位于瓦拉洛的“Ecco Homo”小教堂（Ecco Homo为拉丁语，意为“你们看这个人！”是彼拉多将戴荆冕的耶稣交给犹太人示众时说的话）（图283）便是其中的典型之一。这座小教堂是在1609年至1613年期间由伊欧·莫拉宋（1571



图283：伊欧·莫拉宋（1571年~1626年）和坦兹奥·瓦格洛（1575年~1635年），“Ecco Homo”小教堂（1609年~1613年），瓦拉洛，小教堂。



图284：乔瓦尼·沃尔帕托（1740年~1803年），《法内斯画廊一瞥》（1777年），雕版版画。

年~1626年）和坦兹奥·瓦拉洛（1575年~1635年）精心设计装饰的。

但是，17世纪艺术发展的中心仍然是天主教的复兴中心——罗马。由于受到教皇和其他贵族艺术赞助人的感召，同时也因为受到罗马丰富的艺术传统的吸引，意大利和欧洲各地的艺术家们纷纷赶赴罗马学习或者创作，并将地方风格融入了罗马的国际化艺术。就在16世纪向17世纪更替的时期，来自波洛尼亚的阿尼巴·卡拉奇（1560年~1609年）和来自米兰的米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（1571年~1610年）受聘装饰圣玛丽亚·德·波波洛大教堂的切尔西小礼拜堂（图289）。阿尼巴为教堂绘制的祭坛画《圣母升天》，采用的正是令他闻名遐迩的高度理想化的学院派风格。这幅画虽然是基于拉斐尔的创作，但是画中所蕴含的丰富感情和与观赏者之间形成的生动传神的交流却完全是当代的艺术风格。这幅巨画上面人物众多，人物的表情和姿势都极为生动逼真。在画的右前方，

圣·彼得的手和圣·保罗的脚几乎要破画而出。

教堂里更具有动感的则是教堂侧墙上由卡拉瓦乔创作的《圣·彼得受难图》（图287）和《圣·保罗的皈依图》（图288）。卡拉瓦乔在创作这两幅绘画的时候充分考虑了观赏者进入教堂时的倾斜视角，因此运用了关键的透视收缩法。这两幅画上的人物比例和简洁构图虽然和阿尼巴的绘画和谐一致，但是却并不能掩盖卡拉瓦乔强烈的个人艺术风格。卡拉瓦乔创作的历史题材绘画从来不缺乏创新，画面上身着现代服饰的普通人物来源于他早期的风俗作品，但是他在此用黑暗而空洞的背景烘托出人物。他这种对人物平易化的处理方法令人想起他曾经创作的伦巴第圣山装饰画风格。艺术家通过运用强有力的斜光来强调画面所表现虔诚和启示的重要时刻；据说这一神圣光辉源自教堂前厅天顶画上象征圣灵的鸽子，而这幅天顶画据说由乔瓦尼·巴蒂斯特·里奇（1537年~1627年）创作的。教堂前厅的侧壁上雕刻着出资修建教堂的赞助人们的灵像——例如罗马教皇克莱门特八世的财政部长台伯里尔·切尔西和他的父亲斯蒂芬诺。这些雕像都注视着高架祭坛，与《圣·彼得受难》中所画得一样。

阿尼巴的作品也适用于装饰世俗空间，尤其是在天顶画逐渐成为整合艺术装饰的主要部分的时候。在他1597年创作《圣母升天》的前几年，阿尼巴在哥哥阿格斯提诺和同样来自波洛尼亚的其他几位年轻的艺术家的帮助下，开始了他最精彩的艺术创作——为罗马法内斯宫（图284、图292）的古代雕塑画廊创作室内装饰画。由于天顶画在整个文艺复兴时期的宫殿和教堂都十分盛行，而阿尼巴的壁画脱胎于16世纪的艺术风格，很可能尤为适用于表现一种构图的奇想：转绘式天顶画，或者类似于带灰泥框的墙上装饰画的天顶画。与大部分只有一幅灰泥镶嵌的转绘式天顶画相比，法内斯宫天顶画规模巨大：用灰泥做成的画框上面装饰着雕花的方形图案和青铜团花图案，而且描画着“真正”的裸体人像。法内斯宫天顶画与米开朗基罗创作的西斯廷教堂天顶画异曲同工，但是却进一步地突出了物质堆砌出来的幻象。法内斯宫拱顶的四角被描画成似乎与天国相通的形式，更加完善了这一幻象。

阿尼巴的天顶画是由奥多尔多·法内斯红衣大主教出资

绘制的。阿尼巴的天顶画超越了灵魂门廊撩人的情色装饰画，用一种嬉笑且淫逸的风格描绘了奥林匹亚众天神的情爱历险。后人根据这一主题推测这幅天顶画是为了庆祝红衣大主教的哥哥来努西诺公爵大婚而创作的。来努西诺公爵是法内斯家族世俗势力的代表，后来与罗马教皇克莱门特八世的侄女玛格丽塔·奥尔多布兰迪尼成婚。阿尼巴的壁画拓展了法内斯宫这座古代雕塑艺术画廊的功能，用彩色和叙事背景来烘托这些古代神像，使得这些神像栩栩如生。他的转绘式天顶画模仿了古代的绘画风格，或者说是意欲与古代艺术争锋的现代艺术。从装饰的角度来看，这幅天顶画统领着整个画廊的主题，将整个陈列室里的古代雕塑联系起来，颠覆了早期雕塑展示的风格。

由于绘画和雕塑的相辅相成，后代的艺术家继续在整合式装饰艺术中运用绘画和雕塑。尤其以济安·劳伦佐·贝尼尼（1598年～1680年）为个中翘翘——他的艺术作品显示了卓越的创新精神。贝尼尼身兼雕塑家、建筑师和装饰设计家于一身，他不但才华横溢，而且更能够炉火纯青地运用不同的艺术媒介进行室内装饰。贝尼尼是当时第一位将建筑与雕塑和绘画统一起来，并形成完美和谐的整体艺术的艺术大师。贝尼尼因为善于时时打破常规进行艺术创作而闻名，但是他的作品却并不过于离经叛道。

贝尼尼最杰出也最广为人知的作品，是他装饰的罗马维多利亚圣母教堂的卡尔纳罗礼拜堂。贝尼尼在1645年至1652年期间创作了这一组雕，刻画的是西班牙“赤足加尔默罗会”一位重要的反宗教革命的圣女特蕾莎·亚维拉（1515年～1577年）（图290）。雕刻着圣女特蕾莎和一位天使的白色大理石组雕位于教堂中心的祭坛上方，展示了圣女一生中神奇的一刻：天使正准备把一枝象征着上帝之爱的火热利箭刺入圣女的心中，以使圣女与基督融为一体，但是由于圣女盘旋在云朵之上，这一场景又似乎和她灵魂飞升的体验有关。

贝尼尼对雕像生动传神的刻画（图291）——雕像的神态、姿势，甚至包括下垂的衣饰——都丝丝入扣地表现了圣女曾经在自传中描绘的狂喜之情。贝尼尼在教堂祭坛三角墙后面隐藏了一个窗户，光线从窗户中透进来，在雕像上空投射出数道金色的光辉，更加深了所营造的神圣之感。在教堂两边的侧墙上，贝尼尼采用高浮雕的形式塑造了他的艺术赞助人们的肖像：其中包括红衣大主教费德里哥·卡尔纳罗，威尼斯主教以及他去世的家人。这些人中有六名都是红衣大主教。这些雕像似乎正在和观赏者一起目睹并讨论着眼前发生的奇妙景象，令观赏者身临其境。贝尼尼的这尊雕塑所焕发的艺术魅力，使得切尔西礼拜堂里那些雕塑胸像望尘莫及。

贝尼尼雕刻的卡纳罗尔跪在prie-dicux（法语，意为向上帝祈祷，是一种祈祷台。）后面，四周装饰的低浮雕营造出一

种逐次倒退的错觉。白色的大理石雕刻的雕像和贝尼尼用华美的彩色大理石搭建的建筑布景形成鲜明的对比，雕像上方绘制的天堂通向教堂的穹顶。虽然雕像上方的天顶画是由吉多贝多·阿巴梯尼（1600年～1656年）完成的，因为采纳了贝尼尼的设计建议才得以成功完成。贝尼尼的设计是用灰泥嵌条镶嵌其他装饰，甚至是不同平面的。贝尼尼以切尔西礼拜堂的设计为蓝本，将绘画、雕塑、建筑，甚至自然光线结合运用得出神入化，成功地塑造了一个虚幻的世界。

天顶画是这段时期最杰出的整体装饰艺术中的重要部分，而贝尼尼令人叹服的艺术创新不但可与天顶画所营造的五彩夺目的奇幻效果相媲美，甚至还影响了天顶画创作的发展。在这一领域有重大影响的是与贝尼尼同时代的艺术家彼得罗·伯瑞提尼（1596/1597年～1669年）。彼得罗·伯瑞提尼出生于托斯卡纳山区的一座小城镇，大部分时间都生活在罗马，并以彼得罗·德·科尔托纳闻名。和贝尼尼一样，科尔托纳兼画家、建筑家和室内装饰师于一身，并曾经在他的职业生涯早期和贝尼尼一起工作。他新颖的绘画艺术风格融合了错综复杂的已有的地方艺术风格——包括意大利中部画派的古典主义风格，埃米利亚画派的浓郁和华美，以及威尼斯画派的色彩、用光和笔触，与贝尼尼的动人心弦的雕塑殊途同归。但是科尔托纳成功地将这种风格运用在最恢宏的天顶画构图设计中，因而取得的艺术建树也比其他的艺术家更上一层楼。在他1633年至1639年创作的《神意的胜利》天顶画中，科尔托纳开创了天顶画的新一派画风（图294）。

《神意的胜利》是由教皇乌尔班八世的侄子，红衣主教弗朗西斯科·巴贝里尼出资创作的。巴贝里尼在罗马拥有一座家族豪宅，科尔托纳采用湿壁画的方式为这座豪宅的客厅创作了天顶画。沙龙巨大的穹顶表面上绘满了各种人物，而天顶画上虚构的建筑框架（画上去的）则是整个画面的架构。在天顶画的穹隆处，科尔托纳以不同的背景烘托形形色色的神话和寓言人物，用来歌颂巴贝里尼家族的美德。位于穹顶中部的平面部分则采用了拟人化的手法表现了《神意的胜利》：画中代表不朽的女神将她散发着永恒光辉的璀璨王冠授予巴贝利尼家族徽章的象征——蜜蜂。同时，神圣的天使们用月桂树和其他象征宗教和罗马的物件围绕在蜜蜂的身边，再加上蜜蜂上方象征教皇的钥匙和罗马教皇三重冠，巧妙地形成了乌尔班家族的盾形徽章的形状。因此，这幅天顶画实际上以《神意的胜利》来影射巴贝里尼当选教皇。

这幅天顶画的绘画构图经过巧妙的设计来传达画面所要表达的含意：虚构的建筑式框架让位给开放的天空，加上天空周围的景物，营造出一种天国的美妙氛围。科尔托纳用短缩法

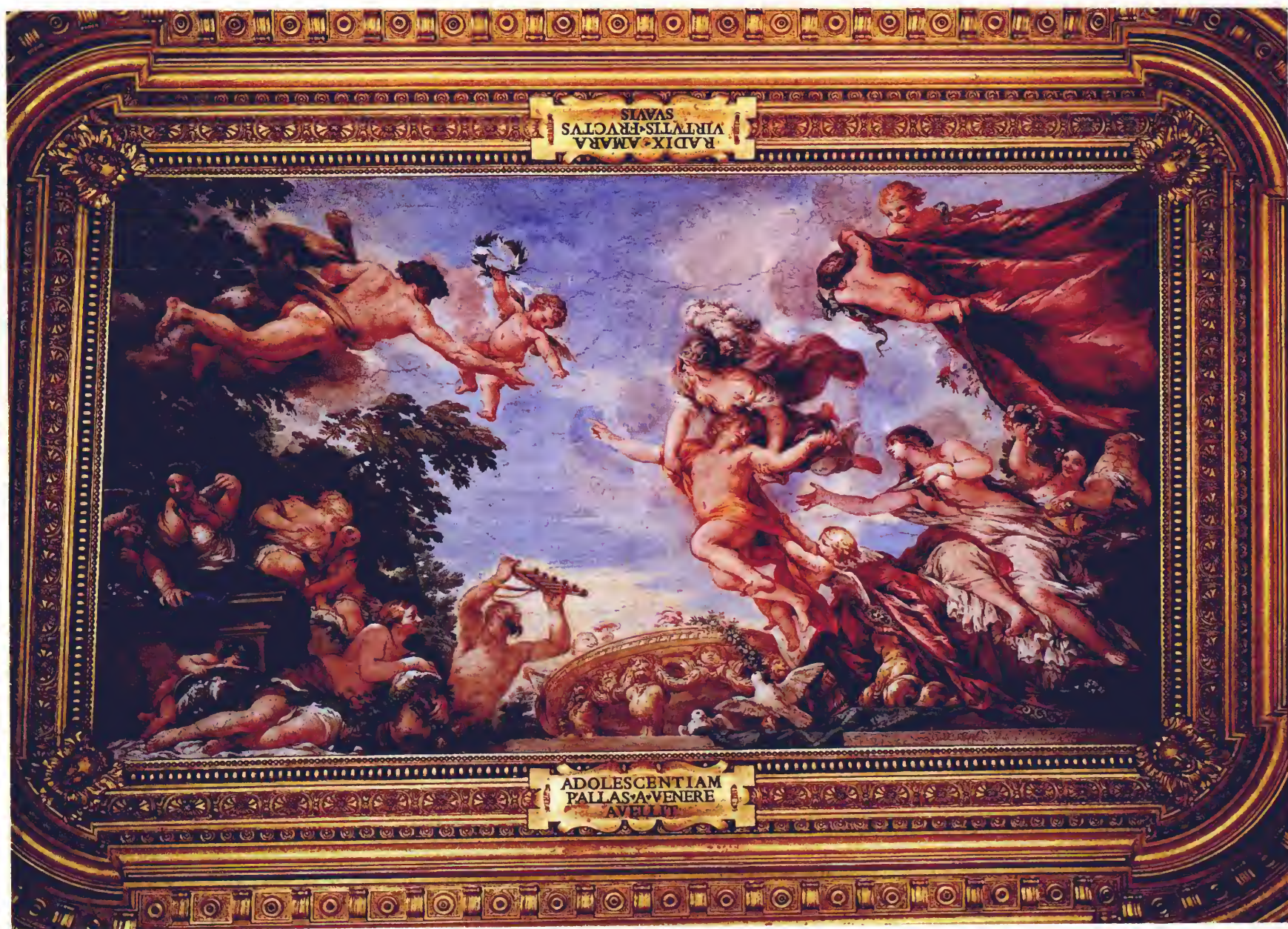


图285：彼得罗·达·科尔托纳（又称彼得罗·伯瑞提尼1596/1597年~1669年），维纳斯大厅的转绘式天顶画（1641年~1642年），带镀金灰泥框的壁画，佛罗伦萨，比蒂宫。

处理位于天顶画中心的人物和景色，更烘托加强了这一神圣的气氛。天顶画中心与整个画面成垂直方向，因此观者进入客厅的时候似乎觉得自己就处于天国的下方。与其他大部分早期的天顶画，比如法内斯画廊的天顶画不同，科尔托纳的这幅天顶画虽然也采取了建筑式的结构框架来帮助组织画面，但是画上的人物却并不严格地局限其中。这些人物互相交叠甚至冲破界限，与另外的人群或者人物交流，而画中人物形形色色的姿势和生动的体态更加强了画面的和谐感。因此，《神意的胜利》所表现出来的高度的和谐感和精妙的复杂性，使得它有别于早期纪念性绘画。

正如《神意的胜利》一样，科尔托纳其他几幅重要的天顶画作品也是为了装饰贵族和神职人员们在城市的宅邸而创作的。这些天顶画所在的房间多是代表，或者暗示这些贵族或者神职人员的权力。17世纪的意大利宅邸都带有接待室和会客厅等套房，其中有一部分是为了接待政治社交访客而设计的。通常，这些访客们会按照预先计划好的路线穿过套房，然后接受王子、红衣大主教、教皇等人的谒见。因此，这些套房（还有一些私人房间）都往往按照传统装饰着系列天顶画。这些天顶画的主题彼此相关，并根据所装饰房间的功能以及出资人的身份而设计得十分得体。科尔托纳创作的某些天顶画是整套系列画，并根据空间展开故事叙述。他1641年至1645年期间为佛罗

伦萨的比蒂宫绘制的天顶画系列便是最好的例子。科尔托纳利用客人所必经的五个房间的天顶创作了一系列天顶画，描绘了一位假想中的美第奇王子在不同的天神监护下成长的过程。每个房间都代表一位不同的奥林匹亚天神，每一个天神都代表不同的星座。

所谓的星座天顶画是由大公爵斐尔迪南多二世·梅第奇为继承他爵位的儿子出资创作的，而他的儿子正是在这些天顶画的创作期间出世的。这些星座天顶画与《神意的胜利》天顶画的创作方法不同。比蒂宫的星座天顶画也是由科尔托纳设计的，装饰着精美各色花纹的镀金灰泥框镶嵌，从豪华的战神大厅仰角式天顶画（di sotto in su，意大利语从下朝上），到维纳斯大厅的转绘式天顶画（图285），风格不一。转绘式天顶画后来持续被用于天顶画创作，尤其适用于一些较小的房间和一些类似于画廊格局（即是并不是用作画廊）的房间里。

科尔托纳因此成为他所在的时代意大利最具有影响力的画家，而他不朽的构图表现的创新精神更是首屈一指。他新颖独特的综合艺术风格和他所发展的，用来表现教皇和君主专制理论的绘画语言都深刻地影响了他的追随者，并且在欧洲形成了悠长的艺术传统，开创了宫殿和山庄内部艺术装饰的国际风格。即使是法国宫廷绘画雕塑协会的总管夏尔·勒布伦（1619年~1690年）也深为科尔托纳创作的天顶画那华美而浓郁的风

格所折服。勒·布伦从1663年到1683年曾经担任法国宫廷绘画雕塑协会的总管，并且是严谨的古典主义风格的倡导者。当时意大利是艺术家学习艺术创作的必经之地，勒布伦于1642年至1646年也赶赴意大利学习艺术创作，并且参照比蒂宫的天神厅为法国国王位于凡尔赛宫的寝宫进行装饰——凡尔赛宫向来被看作是“路易十四风格”的典范。在助手和顾问的帮助下，勒布伦在1671年至1680年期间为国王和王后起居的七座套房绘制了天顶画。这些天顶画以天神为主题，四周则用精美的灰泥框镶嵌。和比蒂宫的星座天顶画系列一样，凡尔赛宫的星座天顶画（图293）也是取材于托勒密的太阳体系，因此太阳神阿波罗位于每座套房的中心房间——这一象征很显然与太阳王和他的王后身份相当，尤其是太阳神阿波罗厅里还设有路易十四的王座。

后代的艺术家在意大利和欧洲沿袭了科尔托纳的绘画风格。例如，卢卡·焦尔达诺（1634年～1705年）在佛罗伦萨和那不勒斯创作了纪念性天顶画，并且在马德里担任了10年的宫廷画师。而在威尼斯及附近和欧洲中部地区，贾姆巴蒂斯塔·提埃波洛（1696年～1770年）参照科尔托纳的绘画模式，精心创作了别具一格的最恢宏的天顶画。无独有偶，18世纪，马太·巩特尔（1705年～1788年）和弗朗兹·安东·毛伯特斯（1724年～1796年）也都按照科尔托纳的风格在欧洲中部创作天顶画。

这些后继的艺术家和早期的艺术家一样也为教堂作装饰设计，他们仿效科尔托纳的天顶画风格来装饰宗教空间，结果是与科尔托纳1647年至1665年期间为位于瓦利切拉的圣玛丽亚教堂的新礼拜堂创作的壁画系列如出一宗。礼拜堂正殿的天顶上描绘着圣·菲利普·尼瑞在修建教堂的时候所看到的圣母幻象，其实与科尔托纳创作的《神意的胜利》并无太大区别。虽然新礼拜堂的天顶画是采用仰角透视法创作的，但是却并没有将画面铺满整个天顶，而是非常清晰地将画面集中于中央的位置并且按照转绘式天顶画的画法来构图（图295）。因此，这幅天顶画并无任何新意和附加的部分，虽然增添了不少人物——但也不过是用天使代替了世俗画面中的神话或者寓言中的人物。

《神意的胜利》是世俗场所天顶画的典范，而圣玛丽亚教堂的新礼拜堂天顶画也开创了宗教天顶画的先河。科尔托纳的设计之所以如此受欢迎，是因为他的天顶画成功地将绘画的形式和内涵以及背景联系在一起：众多的人物，加上动感十足的构图，是装饰巨大的天顶最理想的装饰画模式，而且也符合对运用短略法将天顶画成开放天空的空间逻辑原理。这种空间逻辑尤其适用于风格独特的仿建筑式空间构图，也同这些天顶画崇拜和赞颂上帝的主题完全一致。

在新礼拜堂天顶画中，科尔托纳还吸取了整合艺术装饰

的设计理念，使得天顶画的主壁画和教堂中其他中心的和重要的地方装饰相辅相成，将切拉西小教堂和科纳洛礼拜堂的综合性教堂装饰更上一层楼。这幅天顶画画的是圣母在圣·奈里面前显灵。教堂还保留了旧教堂的即将坍塌的屋顶，天顶画位于旧圣母圣像的上方。在十字架上方的教堂主圆顶壁画里，画着“天堂”和“三位一体”。而在高祭坛上的拱顶半圆屋顶上，《圣母升天图》中的圣母，朝着“三位一体”伸出双手。这些人物密集而且生机蓬勃的画面采取了仰角透视法，是根据传统的文艺复兴时期的教堂拱顶装饰画风格创作的。和星座宫里的天顶画一样，科尔托纳用华丽的灰泥框将天顶画分割成几个部分。

17世纪后期的罗马艺术家们进一步探索了如何将新礼拜堂的室内装饰系列——尤其是天顶壁画来产生令人恍如其境的幻觉的效果发挥到极至。乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里（又称巴西齐奥，1639年～1709年）为耶稣会教堂的主殿穹顶创作的壁画正是这一艺术探索的见证（图296）。艺术家在描绘得熠熠生辉的九重天上，创造了一种深邃的空间次第感，并且用绘有人物的灰泥框装饰着天顶，给观赏者一种身临其境的感觉。可能是受到贝尼尼的“整体的美感”的启发，巴西齐奥将这一理念融进了科纳洛式的小礼拜堂天顶画创作，将绘画及其建筑背景结合在一起，虽然这一点是科尔托纳刻意避免的。

在耶稣会教堂的天顶画中，艺术家用象征虔诚的弓形烘托闪闪发光的花押字“耶稣”IHS（Iesus Hominum Salvator，意为“耶稣，人类的救世主”），而被罚入地狱的人则被驱逐出天庭，仿佛坠落到教堂的正殿上。这些画像是根据圣·保罗书中有关腓利比人“因此上帝高度赞美了他，并给予他高于一切的尊贵名称：在耶稣之名前，所有的人都要屈膝下跪，无论是天上、地上，还是地狱里的万物都不能免除”的一段描述创作的新礼拜堂里的装饰画，比如正殿里的装饰画和环形殿半圆顶和正殿圆顶上的装饰壁画上的《赞美耶稣》（1680年～1683年）和《天堂的景观》（1672年～1675年），也是巴西齐奥创作的。

另一幅蔚为壮观的天顶壁画是圣·伊那兹欧教堂正殿里的天顶画。这幅天顶画是为了纪念耶稣会的创始人圣·伊那兹欧·罗佑拉创作的。这幅自1691年至1694年期间创作的天顶画占据了整个天顶，似乎将装饰着精致画框的整个画面延伸到更深的空间（图286）。这幅天顶画是由安德里亚·波佐（1642年～1709年）创作的。安德里亚是一位耶稣会牧师，而且还撰写了有关透视法的著作，也就是虚构的建筑画中所展示的“转绘式”绘画技巧。

波佐的天顶画描绘了耶稣会传教的复杂的寓言故事。波佐

在1694年给列支敦士登王子的书信中解释过这幅画中的肖像。当时列支敦士登王子是奥地利派往教廷的大使。画上海堂的中央有一束从上帝和耶稣身上散发出来的启示神光，注入站在右下方云端上的圣·伊那兹欧的体内，然后又散射到整个画面的人群里，这些人中包括站在左下方云朵上的使徒圣·弗朗西斯·泽维尔。泽维尔是曾经前往东印度群岛传教的使徒。在圣·弗朗西斯·泽维尔下方，也就是距离天顶较近的一边，从云层中洒下的光辉落在铭刻着耶稣名字的盾牌上，并且还点燃了一座金色熔炉里的上帝之爱的火焰，而天使们则四处散播这一象征上帝之爱的火种。在天顶的另一边，复仇天使使用象征着天罚的霹雳和标枪威吓着那些拒绝接受基督教的光芒的人。与天顶距离较远的一方，有四组寓言人物，代表去世界四方传教并战胜了各地异教徒力量的耶稣会使徒。位于正殿的这幅天顶画也同样和教堂半圆形拱顶上波佐创作的《圣·伊那兹欧蒙受圣光》壁画互相呼应。由于教堂的天顶从来没有修建过主圆顶，因此波佐在1685年用转绘法在帆布上描绘了一幅画来替代。

耶稣会天顶画和圣·伊那兹欧天顶画俱有令人惊叹的艺

术效果，再加上画上散发出来宗教信息，贴切地表达了耶稣会的传教热忱。这些教堂的正殿天顶画代表着具有幻觉效果的天顶画艺术的发展达到了顶峰。此后，虽然整合式艺术装饰仍然持续发展着，但是后来占据18世纪天顶画主流的是一种更遏制隐忍的天顶画模式，这一风格尤其以中欧的教堂为主。位于巴伐利亚北部的维斯小朝圣教堂正是天顶画这一潮流的代表（图297）。维斯朝圣教堂是在1744年至1754年期间由约翰·巴普蒂斯特·齐默尔曼（1680年~1758年）和多米尼库斯·齐默尔曼（1685年~1766年）兄弟设计建造的。约翰·巴普蒂斯特·齐默尔曼用仰角式绘法为教堂绘制了天顶画。多米尼库斯用白色灰泥制作的教堂内部装饰和天顶上的镀金贝壳花纹装饰极尽奢华，而且形成了不规则形状的框架，与约翰·巴普蒂斯特创作的光感极强的绘画配合得天衣无缝。

卡萝尔·保罗

图286：安德里亚·波佐（1642年~1709年），《耶稣会传教工作的寓言》（1691年~1694年），壁画，罗马，圣·伊那兹欧教堂。



礼拜堂装饰艺术

17世纪早期的礼拜堂装饰艺术是根据文艺复兴的艺术传统发展而来。这一艺术持续反映了反宗教革命思想对宗教肖像的本质影响。

艺术家们经过集体合作和努力，利用不同的艺术媒介创作了整套从形式到内涵都和谐一致的艺术装饰。以位于伦巴第圣山附近的一组礼拜堂中逼真的舞台场景为例，瓦拉洛的“Ecco Homo”小教堂（图283），由经过平易化处理的彩色雕像和壁画组成，在当时广受欢迎。

此外，在为台伯里尔·切尔西和他的父亲修建的墓葬小教堂中装饰的绘画和墓葬纪念碑（图289），是由富有的艺术赞助人捐助的教堂装饰的例证。阿尼巴和卡拉瓦乔的绘画（图287、图288、图289）虽然在某些地方大相径庭，但是他们却在绘画比例和营造与教堂相关的氛围方面殊途同归。教堂侧墙上由卡拉瓦乔创作的圣使徒形象，也和阿尼巴在祭坛装饰低前台上塑造的使徒形象非常相似。



图287：左图，米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（1571年～1610年），《圣·彼得殉难》（1600年～1601年），帆布油画，2.30米×1.75米（合7英尺6又1/2英寸×5英尺9英寸），罗马，圣玛丽亚·德·波波洛大教堂的切尔西小礼拜堂。



图288：右图，米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（1571年～1610年），《圣·保罗的皈依》（1600年～1601年），帆布油画，2.30米×1.75米（合7英尺6又1/2英寸×5英尺9英寸），罗马，圣玛丽亚·德·波波洛大教堂的切尔西小礼拜堂。

图289：对页图，切尔西小礼拜堂（1600年～1601年），阿尼巴·卡拉奇（1560年～1609年），《圣母升天图》（约1600年），帆布油画，2.45米×1.55米（合96又1/2英寸×61英寸），罗马，圣玛丽亚·德·波波洛大教堂。



绘画与雕塑的整合式装饰

17世纪的整合式装饰艺术是指艺术家运用不同的方法将绘画和雕塑结合在一起。在法内斯画廊中（图284），阿尼巴创作的天顶画描绘了奥林匹亚众神的情爱历险故事。法内斯画廊天顶下的四壁装饰着这些奥林匹亚众神的雕像。以这种神话题材装饰的空间尤为适合非宗教的场所。整幅天顶画采用间隔法，绘制了转绘式壁画或者类似于装饰墙壁的框式画，形成了一系列的“现代”绘画，既与画廊内的古代艺术作品相辅相成，又同它们争奇斗艳。

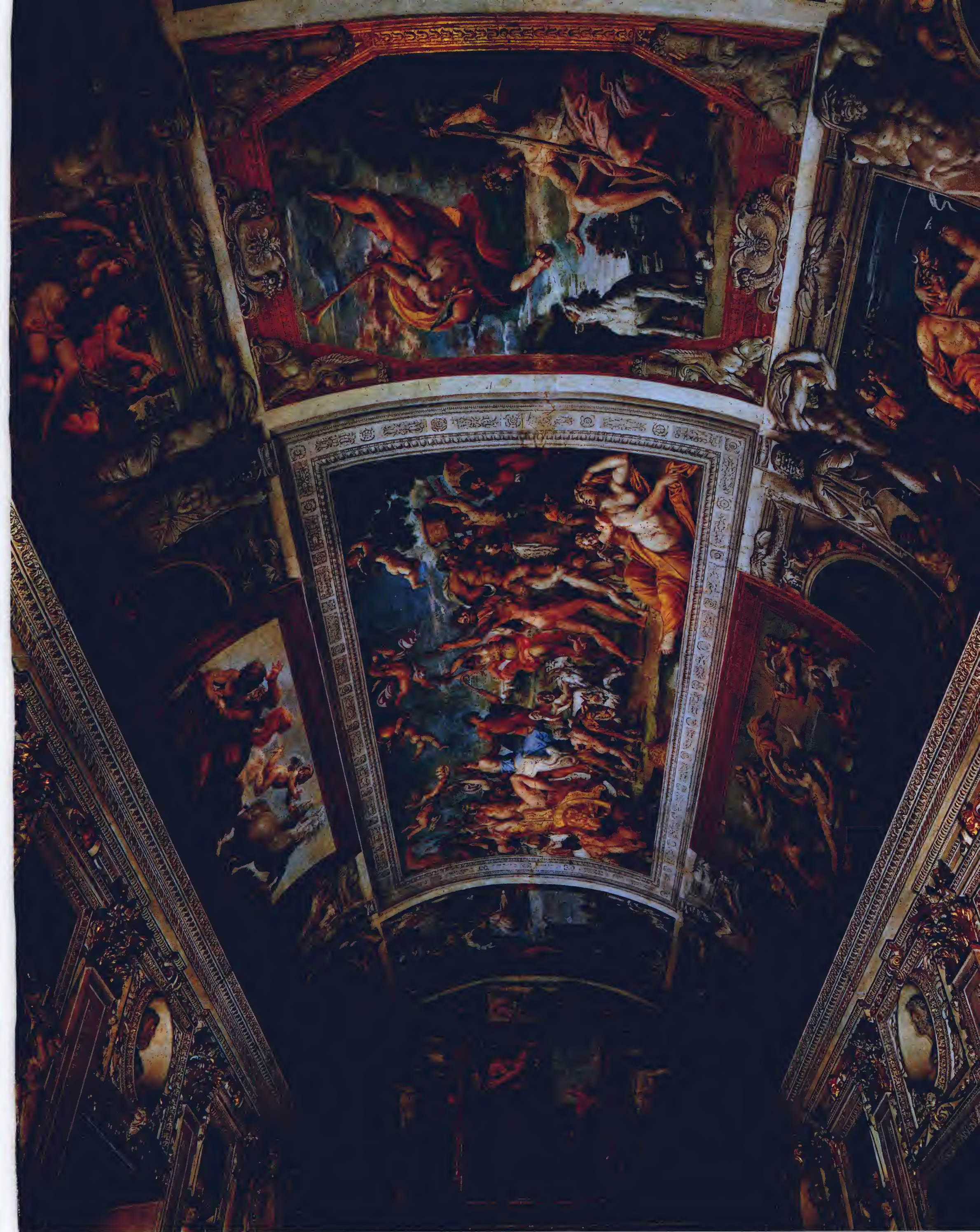
在罗马维多利亚圣母教堂的卡尔纳罗礼拜堂（图290）里，陈列着一尊举世闻名的祭坛雕塑《圣女特蕾莎·亚维拉的狂喜》（图291）。从隐藏在祭坛三角墙后的一扇小窗户上透过的光线，戏剧性地投射在这尊雕塑上，使得雕塑成为整个祭坛的中心，而卡尔纳罗家族成员的高浮雕雕像正仰望着这尊祭坛雕塑。装饰这座教堂的艺术家贝尼尼并没有将雕塑和绘画分割开来强调它们的不同，相反他独具匠心地设计整个装饰的时候将这两者融汇交合，并在教堂的天顶上用灰泥边框镶嵌的天顶画绘制出一幅“天堂”的美景。

图290：左图，卡尔纳罗礼拜堂（1645年～1652年），罗马，维多利亚圣母教堂。

图291：下图，济安劳伦佐·贝尼尼（1598年～1680年），《圣女特蕾莎·亚维拉的狂喜》（1645年～1652年），大理石和镀金木质组雕，高3.5米（合11英尺5又3/4英寸），卡尔纳罗礼拜堂，罗马维多利亚圣母教堂。

图292：对页图，阿尼巴·卡拉奇（1560年～1609年），法内斯画廊天顶画（1597年～1600年），壁画，20.4米×6米（合67英尺×20英尺），罗马，法内斯宫。





世俗天顶画

17世纪中期，彼得罗·达·科尔托纳开创了天顶画的典范，为宫殿和山庄里的天顶画装饰奠定了国际化模式。科尔托纳独创的新颖的综合绘画艺术风格具有如梦如幻的效果，发展了表达教皇和君主绝对统治的绘画语言，因此深刻影响了科尔托纳的追随者并且从此创立了欧洲艺术的长久传统。

科尔托纳创作的最脍炙人口的艺术作品是他为罗马巴贝里尼宫创作的纪念性天顶画（图294）。这幅壁画借着寓言画影射了上帝选派了巴贝里尼担任教皇。科尔托纳通过复杂但是和谐的构图来表达了这一具有政治宣传性的绘画含义，而且成功地

营造了天国的景观。在壁画的中心，采用仰角式绘制或者缩略式透视法绘制的人像和画面呈垂直方向，因此当客人走进房间抬头看的时候，感觉这些人物仿佛就在自己的头顶上。

在佛罗伦萨的美第奇大公的比蒂宫里，科尔托纳也为其中的小房间绘制了天顶画。这些壁画描绘了一位假想中的美第奇王子在不同的天神监护下成长的过程。天顶画采用不同的绘制风格，比如从战神大厅的仰角式天顶画，到维纳斯大厅的转绘式天顶画（图285）。这些天顶画都用镀金的灰泥框镶嵌。在法国皇家凡尔赛宫里为法国国王绘制的星座系列天顶画（图293）也是直接受到比蒂宫的整体装饰的启发而绘制的。



图293：左图，加布里埃·布朗夏德（1630年~1704年），《戴安娜的战车》，灰泥框帆布油画，凡尔赛宫，戴安娜大厅。

图294：对页图，彼得罗·达·科尔托纳（又称彼得罗·伯瑞提尼，1596/1597年~1669年），《神意的胜利》（1633年~1669年），壁画，罗马，巴贝里尼宫。



宗教整体装饰艺术

在17世纪中期，彼得罗·德·科尔托纳还奠定了大型宗教天顶装饰画的统一风格。他为罗马瓦利切拉的圣玛丽亚教堂绘制的天顶壁画（图295）实际上是《神意的胜利》的宗教版本：虽然这幅天顶画采用了动感十足的仰角式天顶画构图，但是却运用了转绘式天顶画的框架将画面限定在中央的地带，而不是铺满整个天顶表面。

科尔托纳从他的世俗装饰设计中汲取灵感，无论从形式上还是从绘图上都将正殿上的绘画和在教堂圆顶和环形殿的半圆形拱顶上的壁画紧密结合起来，形成一个整体空间。后世的艺术家将这一设计理念延伸到不同的流派，尤其探索了教堂正殿壁画营造幻境的艺术潜力。以耶稣会教堂的天顶画为例（图

296），巴乔不但营造了一种深邃的层层推进的空间感，而且通过给壁画配上有色灰泥框架将天顶画和正殿结合成一体，创造出贝尼尼的“整体美感”。

另一座在罗马的耶稣会教堂——圣·伊那兹欧教堂是由一位牧师安德里亚·波佐设计装饰的，整个教堂的天顶都绘满了天顶画（图286），而画面上绘制的建筑式边框则似乎对整个空间起到向上延伸的作用。

到18世纪时期，一种更隐忍克制的壁画风格主导了此时的宗教天顶画。这种壁画风格代表了中欧教堂最流行的洛可可艺术风格，而且是其中和谐的整合装饰艺术的重要组成部分。这一风格的代表是维斯朝圣教堂（图297）。

卡萝尔·保罗



图295：左图，彼得罗·达·科尔托纳（又称彼得罗·伯瑞提尼 1596/1597年~1669年），《圣·菲利普·纳里的幻觉》（1664年~1665年），壁画，罗马瓦利切拉的圣玛丽亚教堂。

图296：右图，乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里（又称巴西齐奥）（1639年~1709年）《耶稣之名的胜利》（1676年~1679年），壁画，罗马耶稣会教堂。

图297：对页图，多米尼库斯·齐默尔曼（1685年~1766年）和圣洗约翰·齐默尔曼（1680年~1758年），维斯朝圣教堂天顶画（1746年~1754年），巴伐利亚北部，维斯。



圆雕 约1600年~约1700年

17世纪的雕塑往往具有一种摄人心魄的感官之美，而且雕工精美复杂。但是与同期的绘画不同，直到最近才开始有人对17世纪的雕塑进行广泛的研究。17世纪的雕塑作为艺术品位的标志，无论是从世俗还是从宗教的价值的角度，都为历史学家们提供了丰富的研究资源。

虽然在欧洲各国的许多民居里都能找到工艺简单粗陋的小雕像（通常是圣人的小雕像），但是由于价钱昂贵，当时只有富有阶级才能聘得起雕刻家，因此，这段时期的雕塑多以与教会、宫廷和贵族有关的题材为主。所幸，收藏精美雕塑的私人艺术鉴赏家和收藏家也一直都是雕刻家们的主顾。新教反对在教堂里设立偶像，所以除了墓前雕塑因为仍有需求而侥幸保持下来，16世纪的北欧很少有和宗教相关的雕塑。与新教相反，天主教教堂则积极鼓励偶像崇拜——那些看上去生气勃勃，形象逼真，而且又雅致端庄的雕像成为必需的，具有说服力的宗教工具，被用来指引虔诚的教徒。虽然罗马、波伦尼亚和马德里等城市并不是唯一的艺术中心，但是在教会大力支持和资助下，这些城市的雕塑艺术蔚为壮观，而且极其富有创新精神。宗教雕塑往往是整体装饰的一部分，用来装饰建筑的正面、礼拜堂、陵墓或者祭坛。这段时期的艺术家们还创作了不少宗教题材的圆雕，比如亚历山大·阿尔加迪(1598年~1654年)创作的《圣·保罗蒙难》大理石组雕（图305），有力地表现了圣·保罗临危不惧的庄严淡泊形象。但是，仍然有人会争辩：正是通过创作世俗题材的雕塑，比如雕像、古希腊罗马神话组雕和喷泉雕塑等，才使得雕塑在17世纪早期实现了在技术和美学创新方面的最意义深远的重大突破。

卓越不凡的艺术大师济安·劳伦佐·贝尼尼（1598年~1680年）是17世纪雕塑创作的中流砥柱。贝尼尼在17世纪20年代为红衣主教斯皮奥涅·鲍格才创作的大理石神话群雕（图298），到现在还保存在红衣主教在罗马郊区的山庄里，是迄今为止最具影响力的雕塑作品之一。无论出于何种构思，贝尼尼在设计这组群雕的时候都是从观者的角度出发的，因此雕塑赋予了绘画的构图感（即这组群雕原本的设计是依墙而立，并供人观赏的）——这一点和16世纪的圆雕不同。贝尼尼通过研习古代雕塑和当时绘画的发展，比如卡拉奇的壁画（如图292），以

全新的角度表现雕像的内在情感。此外，无论是为了表达狂喜还是恐惧，贝尼尼通过雕像的姿势、表情和生动的衣饰从外至内营造出一种意在笔先的感觉。贝尼尼在创作许多宗教题材的雕塑时也采用了同样的视觉修饰方法，为的是与反宗教革命的教会所倡导的宗教热忱和精神灵性相一致。贝尼尼在17世纪60年代为罗马的圣天使堡桥创作的《手持荆冠的天使》（图303）是十尊雕像之一，每尊雕像都展示了某个与基督受难相关的物件。这尊天使雕像的每一处都流畅而动感十足，令人深刻地领略了雕像所要表达的深刻痛楚和超越自然的主题。

鲍格才山庄是一座贵族拥有的私邸，同时也成为年轻的贝尼尼和他独具慧眼的艺术赞助人展示艺术创作的地方。山庄里摆满了各种各样当时、文艺复兴盛期和古代的艺术作品，为的是向有鉴赏力的参观者（通常都是男性）展示无论基于抑或是超越了古代艺术的当时艺术发展。还有一些雕塑则既可用于私家展示也可供公共陈列——其中最典型的便是喷泉雕塑。喷泉雕塑不但可以装饰山庄的花园，而且也日渐成为城市规划的重要部分。这些雕塑不但兼具实用和装饰功能，而且还是家族，或者地位和财富的象征。教堂里的雕塑也具有同样的双重功能，因为雕塑上的宗教训戒总是难免要和清楚地提示人们赞助者的家族盾形徽章或者雕刻铭文联系在一起（无论赞助者是团体还是私人）的。

用来表达纪念意义的人物雕像虽然一直颇受欢迎，但是（除了为政府创作的雕像之外）利润却是最微薄的。作为倡导纪念性雕像艺术创新的领袖人物，贝尼尼得到同时代艺术家阿尔加迪和朱利亚诺·菲里尼（1601年~1657年）的积极响应。这些艺术家追求的并不仅仅是雕像与真人的相似度，而是通过雕像更有力地表现出人物的性格特征，就像莎翁笔下的麦克白所说“通过外表可以看到人的内在思想”。贝尼尼在创作雕像的时候，刻意地营造出一种雕像正在进行辩论的氛围（与他创作的神话群雕异曲同工），这样就使得旁观者和雕像之间形成一种积极的交流。贝尼尼如此解释：“如果要成功地塑造一尊雕像，一定要选择特定的某个时刻，并且抓住这一时刻来刻画雕像的表情神态。比如，刻画嘴巴的最佳时刻往往是人在将说未说之前的霎那，或者是语毕之后的瞬间。”贝尼尼的这一雕刻手法加

上雕像生动起伏的衣饰，以及令人惊叹的雕工，形成了一种新颖而且影响深远的雕像模式。此时常见的骑士雕像也被融入了新颖独到的动感。由弗朗西斯科·摩奇（1580年~1654年）创作的皮亚琴察的卡瓦里广场活力十足的青铜骑士像——《亚历山德罗·法尼赛纪念骑士像》（创作于1602年~1609年）便是其中的代表。

在意大利、法兰西和大不列颠，大理石、青铜或者镀金的青铜都是极受欢迎的雕像或者纪念雕塑用材，雕塑家常常会对这些材质表面进行处理以形成不同的质感，或者运用混合的材料和不同的颜色。不仅如此，雕刻家们通过一种新方法，几乎像绘画一样，巧妙地改变了雕塑材质原有的缺憾——比如采用深雕和钻凿的办法将石头中最坚硬的部分转化为最轻盈的衣饰——塑造出形象逼真的雕像，更令观赏者惊叹于雕刻家的别出心裁。由于当时大理石在有些地方，比如在德国仍然并不常见，因此雕刻家有时候也会用雪花石膏，或者彩饰镀金的木头等更传统的材质进行雕刻。以上这些材料在西班牙也是常用的雕塑用材，何塞·德·莫拉（1642年~1724年）等艺术家就运用这些材料雕刻出精湛完美的作品。何塞娴熟地运用木头、颜料和镶嵌玻璃等材质创作了《圣母的悲哀》（图306），表现了基督下葬后圣母的凝重和悲伤，其生动传神几可乱真。

一般来说，恩主们要求艺术家创作的大型雕塑作品往往是在艺术家的领导下，由一组专业人士分工合作完成。这些专业人士包括铸工、切削工、雕刻工、镀金工人、灰泥工和抛光工人等。雕塑家为收藏家创作的小型雕塑则不可避免地着重表现雕刻家的精湛技艺，有时候甚至还需要运用像宝石或者金饰工艺等其他行业的技艺——或者某些更贵重的材质。这些贵重材质中包括白银、琥珀和象牙。其中，象牙雕刻尤其因为特有的异国情调和质感备受珍视。德国雕塑家乔治·佩特（1601/1602年~约1634年）等艺术家都以其为材料制作出精美的工艺品。佩特在哥本哈根创作了一个盐罐（图302），凝缩了他的精湛技巧。这个盐罐是佩特根据著名的佛兰芒画师彼得·保罗·鲁本斯（1577年~1640年）的设计而雕刻制作的。佩特曾经在1624年借住在鲁本斯的家中，鲁本斯去世后这个盐罐也记录在他的财产清单之中。这些精品往往被放在私人博物馆或者书房，又或

者是艺术陈列室中供人欣赏。

随着人们逐渐对雕刻家的艺术创作过程产生浓厚的兴趣，陶制的小模型也成为收藏品之一。这些陶制小模型起初是用来展现雕塑的构思，或者是在创作大型雕塑之前征求买方的同意的样品，有时也可以用来指导助手们的工作。这些陶制小模型之所以身价倍增，也是因为它们和绘画的草图一样，被看作是与艺术家原创构思非常相近的作品。

如今美术与装饰艺术，或者实用艺术之间的区别已经泾渭分明，但是对17世纪的雕刻家而言，这两者之间的差别却微乎其微，尤其是在创作与教堂有关的雕塑的时候。这些雕刻家必须雕刻从马车到烛台，为宴会准备的糖雕或者供游行用的彩车等所有的东西。糖雕和游行彩车可能被用于外交大使访问或者统治者继位而举行的游行，而一年一度的宗教庆典也会用到这些雕塑。这些艺术品保存的时间非常短暂，后人也只能通过素描或者版画一览其风采。但是从很多方面来说，这些作品仍然应该被看作是雕塑家大量创作的并且公开展示的圆雕作品。

虽然有些艺术作品为后人提供了雕刻家如何，在哪里或者在何种情况下进行艺术创作（图299）的证据。但是与此相比，书面文献则更生动地再现了艺术家的雇主们对雕塑作品的要求和艺术家的工作程序。这些书面文献包括合同和与佣金有关的信件、传记和艺术收藏品清单等，甚至还包括法庭的记录。此外，一些看来与创作毫无瓜葛的书面文件却往往提供了极为丰富的资料。例如，法兰西的一位侍臣尚德乐在日记里曾经记载了贝尼尼于1665年访问巴黎的过程，而且花费大量笔墨渲染描述了贝尼尼创作路易十四大理石胸像（图300）的过程，据说这尊胸像花费了贝尼尼400天才完成。雕像的创作过程包括严格缜密地选择大理石石材，刻画国王日常行动起居的草图，还有创作小模型并且同时由一位助手雕刻出胸像的粗胚，借来盔甲和塔夫绸作衣服的样品，并且在路易十四答应作模特的13次创作期间直接雕刻，最后才设计了成这个复杂的胸像。

贝尼尼去法国的旅行常常被看作是一件具有象征意义的事件，因为他虽然成功地为国王塑造了一座不朽的雕像，但是他为其他几座建筑进行雕刻装饰的请求却被驳回。因此，他的法国之旅被看作是法国艺术品位逐渐占据主导而罗马势力开始衰

退的标志。简而言之，法国雕塑历经了从皮埃尔·普戈（1620年～1694年）深受贝尼尼的富有表现力和动感风格影响的作品，到弗朗索瓦·杰拉尔东（1628年～1715年）极为严谨的雕塑等不同的艺术风格。杰拉尔东接受的是传统学院派的艺术训练，而这一训练在17世纪后半叶逐渐受到重视。于1648年成立的法兰西艺术学院，无论是从理论指导还是开办艺术展览方面都对艺术家们提供了实际的指导。雕刻家的艺术培训也逐渐变得更加系统，而一种新的教学宗旨（即对古代艺术典范进行一丝不苟地研究）也应运而生。杰拉尔东热烈地宣扬学院派艺术

的重要性，创建了一些模仿古代艺术风格的艺术团体，而不是像贝尼尼和他的追随者们那样刻意地与古代艺术分离来突出自己的风格。法兰西艺术学院为18世纪兴起的新古典主义奠定了基础。但是，在西班牙和德国的某些地区，沿循古代艺术风格的艺术创作始终不断发展壮大，而且随着在南美洲和亚洲进行的如火如荼的传教活动飘洋过海，影响了更遥远的地方。

克里斯托夫·贝克



图298：上图，吉安·劳伦佐·贝尼尼（1598年～1680年），《阿波罗和达芙尼》（1622年～1625年），白色卡拉拉大理石组雕，高2.43米（合7英尺11又3/4英寸），罗马鲍格才山庄。



图299：右上图，亚伯拉罕·伯斯（1602年～1676年），《艺术家工作室里的雕塑家》（1642年），雕版版画，纽约，大都会艺术博物馆。



图300：右图，吉安·劳伦佐·贝尼尼（1598年～1680年），《路易十四大理石胸像》（1665年），白色大理石雕，高80厘米（合31又1/2英寸），法国凡尔赛宫。

世俗雕塑

17世纪时期的圆雕艺术常常涉及世俗尤其是古希腊罗马的神话题材，而这类题材的圆雕多用于私人收藏而并非公开陈列。神话或者世俗题材的圆雕因为体现了艺术创作的精湛技巧和叙事风格而深受艺术恩主们的推崇。

这类题材的圆雕往往以裸体雕像为主：鉴于古时就有展示裸体雕像的先例，因此陈列这类裸体雕塑在当时并不被认为是不雅的行为。17世纪许多至关重要的艺术恩主和收藏家都是神职人员（例如，红衣大主教斯皮奥涅·鲍格才曾经出资请贝尼尼雕刻了《阿波罗和达芙尼》）（图298），这些神职人员显然偏爱世俗艺术，而且他们对世俗艺术的欣赏并不被认为有悖于他们的宗教职业。因为这些世俗雕塑被当作收藏品展示，而且是从“艺术”的角度来鉴赏，所以和实用性的表达宗教虔诚的艺术作品不同；这些艺术恩主们的职责是欣赏、指导和庆祝这些完成的艺术硕果。

以绘画的形式，亚伯拉罕·伯斯描绘了一群衣着华丽的绅

士淑女们正在艺术工作室里观赏《维纳斯和丘比特》的组雕的情景（图299），而这些人很可能就是艺术家们潜在的客户。在画中雕塑家的雕塑工具摆放在凳子和地板上，同时他还手持一尊和组雕十分相似的小雕像与这尊组雕进行比较。这个小雕像可能是这组雕刻作品的模型，也可能是一尊另售的微缩雕像。后一尊雕像可能最终被用来陈列在宫殿、山庄或者花园里，带有装饰或者讽喻的寓言意义。

在某些特定的背景下，神话雕塑可能和当时的政治环境有关，例如，17世纪末期杰拉尔东创作的室外组雕（图301）就是其中一例。这尊组雕被放置在凡尔赛宫的花园里，雕刻的是太阳神阿波罗正在享受仙女们服侍的情景。因为阿波罗象征着修建了凡尔赛宫的太阳王路易十四，这组雕塑借此暗示这位法国君王就像天神一样，理应受到膜拜和尊重的含义就昭然若揭。此外，由于这尊阿波罗的雕像是以著名的古典雕塑《贝尔维德尔的阿波罗》（罗马，梵蒂冈）为模型，因此更加强了这一借雕像颂扬太阳王的寓意。



图301：上图，弗朗索瓦·杰拉尔东（1628年~1715年），《正在接受仙女服侍的阿波罗》（1666年~1675年），白色大理石雕，高2.5米（合8英尺2又1/2英寸），法国凡尔赛宫，花园。



图302：右图，乔治·佩特（1601/1602年~约1634年），装饰着《海上诞生的维纳斯的胜利》雕塑的盐罐（1627年-1628年），象牙镀银雕，高32厘米（合12又5/8英寸），哥本哈根，kungl. husgeradskammaren。

宗教雕塑

17世纪的宗教雕塑往往旨在引起人们的感情共鸣，因而这类雕塑往往具有移情作用来激发和维持人们对宗教的虔诚。天主教堂在16世纪举行的天特会议所设立的教条再次加强了教皇至高无上的权力，并说明了圣徒的代理主教职责和圣礼的重要性。宗教雕塑中塑造的这种朝圣者或者圣会成员的积极形象也与天特会议的教条不谋而合；此外，天特会议还允许利用艺术创作来传达这些宗教信息，比如令人肃然起敬的古典艺术创作，或者张扬且高度戏剧化的巴洛克雕像。

阿尔加迪创作的《圣·保罗被斩首》雕塑被安放在教堂的高祭坛后面，以引而不发的克制与姿势刻画了这位来自波洛尼



亚的圣人和他临死前经受的可怕痛苦，他的殉难被塑造成虔诚的典范。曾经在意大利接受艺术训练的丹麦艺术家德·佛里斯在布拉格担任鲁道夫二世的宫廷雕塑家，他在此期间创作了雕塑《悲伤的男人》（图304）。这尊雕塑多少是参照了阿尔布雷特·丢勒的版画创作的，而且雕塑家也借鉴了古代雕像的体态特征来塑造出一个正在遭受折磨的英雄形象。

这两尊雕像都表现了17世纪雕塑创作的仿古典风格。这种仿古典风格不但可与贝尼尼和他的追随者们创造的新颖、动感而又富有戏剧效果的宗教雕塑相媲美，甚至也是对后者的有力抵制。贝尼尼创作的《手持荆冠的天使》（图303）不再是仿效从前雕塑的风格，而是以绘画般的韵律感和虚幻效果营造出对宗教的虔诚礼拜。

克里斯托夫·贝克

图303：对页左图，吉安·劳伦佐·贝尼尼（1598年~1680年），《手持荆冠的天使》（1667年~1669年），白色大理石雕，罗马，圣·安德里亚教堂。

图304：对页右上图，安德里安·德·佛里斯（1546年前~1626年），《悲伤的男人》（1607年），青铜像，高1.49米（合4英尺10又3/4英寸），瓦杜兹，列支敦士登皇家收藏。

图305：右图，亚历山大·阿尔加迪（1598年~1654年），《圣保罗被斩首》（1634年~1644年），白色大理石雕，高2.82米（合9英尺3英寸），波洛尼亚，圣·保罗教堂。

图306：对页右下图，荷西·德·莫拉（1642年~1742年），《圣母的悲哀》（约1680年~1700年），彩绘松木雕镶嵌玻璃和象牙，48.5厘米×49厘米（合19又1/8英寸×19又1/4英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



肖像画：意大利和法兰西

在16世纪时期的意大利，威尼斯共和国和位于佛罗伦萨、帕尔马、费拉拉、曼图亚和乌尔比诺的各个公爵宫廷不但成为蓬勃发展的艺术中心，而且也是艺术创作赞助中心。这些人文主义的艺术中心所共有的文化特性，是推崇具有古典风格的古代艺术为灵感和模型创作的艺术，而艺术品位则不免耽于感官与情欲。虽然绘画视界丰富多彩，但是卓有见识的艺术赞助人们大多是古代艺术作品的收藏家和鉴赏家，因此格外钟情表现古典风韵，更兼技巧精湛和诗意朦胧的绘画——这些绘画的主题多取材于古代艺术，或者得源于艺术家的丰富想象力。为了迎合赞助人们的品位，并发挥艺术独创性和绘画技巧，有抱负的艺术家们开始摆脱中世纪和文艺复兴早期默默无闻的手工匠匠形象，他们像诗人（*ut pictura poesis*，意思为绘画就像诗歌一样）一样受人崇拜，因此能凸显画家独特个人风格的绘画而广受欢迎。在这种情势下，通常为私人收藏创作的架上绘画（和固定不能移动的壁画或者祭坛画不同）因其轻巧便携和尺寸灵活，开始一枝独秀。此时，宗教题材仍然是17世纪和18世纪艺术创作的主流，但是随着艺术创新应运而生的新生艺术体裁和风格则逐渐与宗教艺术分离，推动了现代世俗艺术的发展。

随着时代的变迁，艺术家和艺术赞助人们开始为了达成共同的艺术目标而进行艺术创意交流。在17世纪和18世纪，那些兼收藏家和鉴赏家于一身的艺术赞助人们凭借着犀利的艺术眼光和丰富的艺术鉴赏经验收藏的一批艺术作品，后来成为欧洲各个主要艺术博物馆的馆藏精品。随着16世纪到18世纪艺术品位和社会环境的变化，架上绘画的主题和风格，以及包括艺术赞助人、艺术市场、艺术业余爱好者和艺术评论家的整个体系也相应受到影响。

享誉国际的艺术家提香·韦切利奥(约1485年~1576年)曾经独步威尼斯画坛长达65年之久。自他的创作生涯中期（约始于1532年或1533年）开始，提香几乎只为欧洲的贵族恩主们绘画。他创作的画架画主题形式多样，而且兼顾世俗画和宗教画。提香善于以细腻的笔触揭示人物丰富的内心世界（图307），在肖像画上的造诣与拉斐尔不分伯仲。由于提香卓越的绘画才能，神圣罗马帝国皇帝查尔斯五世授予他金马刺骑士爵位。帆布油画主要由威尼斯画派开创，将油画绘制在帆布上而不是木

板上。提香早期的帆布油画已经出神入化，例如《天上的爱与人间的爱》（约1515年），运用丰富渐进的色调，和谐的人物和明亮的风景来赋予笔下的景物细致入微的真实感，令人想起阿卡迪亚具有田园牧歌风格的古典诗歌。提香的绘画风格、主题和技巧都和他的老师乔尔乔内（1476/1478年~1510年）一脉相承，而他也是首批在威尼斯专门为私人收藏家和艺术赞助人们创作的画家之一。在为乌尔比诺公爵吉多巴尔杜·德拉·罗维尔创作的《乌尔比诺的维纳斯》中，提香借鉴了乔尔乔内创作的《风景画中的沉睡的维纳斯》（1507年~1508年），但是他却大胆地表现了斜躺在揉皱的床单上维纳斯丰腴的裸体。这幅画中的背景正是典型的威尼斯室内风格，而画中的维纳斯正含情脉脉地回应着可能是一位男人的凝视。提香用柔软的笔触细致地描绘了横掠过维纳斯身体上的半明半暗的光线，加强了绘画的美感和昭然若揭的情欲色彩。提香和他同期的艺术家们比如保罗·委罗内塞（原名是保罗·卡里阿雷，1528年~1588年）和帕尔马·韦基奥（原名雅克布·尼古埃迪，大约1480年~1528年）创作了许多美丽的妇女半身肖像，显示当时这类肖像画可能非常流行。画中人可能是威尼斯的交际花，还有如“费洛拉”、“卢克利希亚”或者简单称为“贝拉”等（图311）各种各样的名字。在提香最后的创作生涯中，他创作了一些极为丰瞻华美的作品，其中包括古希腊罗马神话系列绘画。例如，他曾经为西班牙国王菲利普二世创作的绘画正是取材于奥维德的《变形记》（图308）。这些画作最明显的特色是笔触挥洒自如，并用厚涂法创作出层迭的不透明的华美色彩，这恰恰是提香后期典型的艺术风格。提香将艺术形式和内涵结合起来，表现了神话世界里赏心悦目的美感。提香以“诗歌或者诗意的绘画”命名这些绘画，可谓当之无愧。

安东尼奥·阿勒格里（约1489年~1534年）又称柯勒乔，曾经为帕尔马的小行省宫廷作画。他根据奥维德描绘的《朱比特之爱》，为曼图亚公爵弗雷德里克·贡札加的宫殿创作了四幅神话系列画。在他创作的《朱比特和伊娥》（约1532年）（图310）中，柯勒乔融合了古典绘画风格和柔和的自然写实风格，塑造出女性撩人的细腻柔美和雅致风采——是柯勒乔典型的古典风格代表作。年轻的艺术家帕米贾尼诺（又称弗朗西

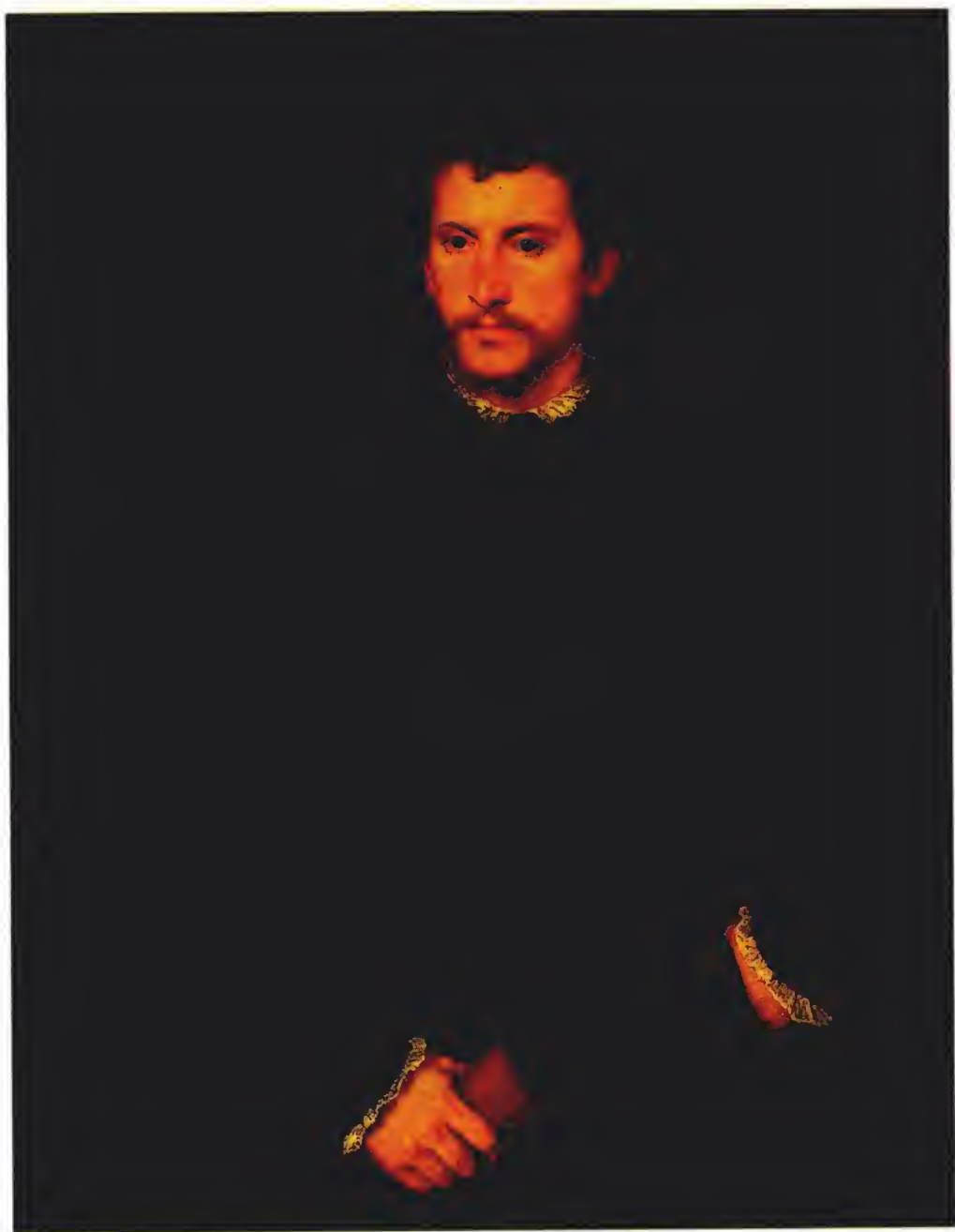


图307: 提香（提香·韦切利奥，1485年～1576年），《男人肖像画》（又名《年轻英国绅士》（1545年），帆布油画，111厘米×93厘米（合43又1/3×36又1/2英寸）佛罗伦萨，帕拉蒂纳美术馆，碧提宫。

斯科·马佐拉，约1503年～1540年）也曾经在帕尔马进行艺术创作，他的生命虽然短暂，但是却为埃米利安画派带来了精致繁琐的矫饰风格。帕米贾尼诺的这种矫饰风格创立了女性美的新标准，他仿效古典风格的人物形象，以经过拉长的纤细四肢和脖颈以及精致纤小的头部为特点。他笔下的《爱神丘比特》（1531年～1534年）正是这一风格的表现。

雅可布·巴萨诺(又称戴尔·庞特，约1510年～1592年)曾经在意大利威尼托区的巴萨诺省城掌管一个大型家族画家联合会，他引进了一种不同的架上绘画的创作主题，在当时受到极大的欢迎，直至此后几个世纪仍然历久不衰，尤其受到欧洲各地收藏家的青睐。在16世纪60年代，巴萨诺开创了圣经式的田园牧歌绘画风格。他的作品以圣经故事为背景，用细腻的笔触描绘出田园风景还有乡村的人物和动物，极为逼真自然。到16世纪70年代，巴萨诺和他的工坊应一些收藏家的特别要求，创作了“夜祷”和其他的系列“乡村题材”架上画。这些画具有寓言意义，而且以不同季节的乡村风景表现了《圣经》中诺亚的故事，但是这些画集中表现的并非是圣经故事而是风格特征和风景构图。

佛罗伦萨科西莫·美第奇一世的宫廷画师们逐渐发展了一种鲜明、知性而又规范的式样主义风格。与威尼斯画派和埃米利安画派的写实风格，柔和笔触和绘画色彩相反，这种式样主义

风格强调线条和人物的形体，主要是基于米开朗基罗·博那罗蒂(1475年～1564年)的艺术风格。不同的艺术家在石板和铜板上为科西莫的儿子弗朗西斯科在佛罗伦萨韦奇奥宫的书房（1570年～1573年）绘制了34幅小型精致的架上人物画，以表现自然与艺术之间的关系为主题，更展现了佛罗伦萨画派优雅，高度精致，表面又矫揉的艺术品位。雅可布·蓬托尔莫(又称雅可布·格鲁奇)(1494年～1557年)创作的朝臣画像，尤其是阿格尼奥洛·布隆基诺（原名安格鲁·迪·科西莫·迪·马利亚诺，1503年～1572年)创作的肖像画，表现了贵族们自信满满的风采气度。画像的背景经过巧妙设计，常常令人难以辨别。这些肖像画不再强调表现人物的心理世界，而是着重细致入微地刻画人物的衣饰，表现出贵族轻松、优雅和疏淡的气派。作为最重要的艺术收藏家和艺术赞助人，美第奇家族也是首批利用艺术来加强统治者的权势和特权地位的赞助人之一。便于携带的绘画作品也被用做外交礼物。布隆基诺创作的《维纳斯、丘比特、愚人和时间的寓言》（图309）表现了佛罗伦萨画派式样主义风格的特点，是科西莫一世送给法国国王弗朗西斯一世的礼物。此时，弗朗西斯一世的枫丹白露宫摆满了富有意大利艺术风格的艺术作品（图263、图267）。

17世纪时期的法兰西和意大利

到17世纪早期，罗马在继1527年遭受帝国军队洗劫之后再次成为意大利重要的艺术中心。由于罗马对艺术的慷慨资助，再加上这座不朽古城的丰富艺术传统，吸引了大批艺术家们从意大利各地、法兰西和荷兰等地奔赴罗马，并且因此为罗马带来了丰富的艺术知识和众多的艺术流派。由于罗马教皇制度在反宗教革命运动中成为集权中心，而艺术的重要职责便是表现教皇的世俗和宗教权力，因此各个红衣大主教、学者和教皇身边的非宗教官员都是艺术家们的赞助人，其中很多人还是具有高超的艺术鉴赏能力的收藏家。此时，北方的艺术家涌入罗马，给17世纪的罗马绘画带来风靡一时的新艺术风格：静物写生、风景画和日常生活情景画。

此时，阿尼巴·卡拉奇（1560年～1609年）和他的哥哥阿格斯提诺·卡拉奇(1557年～1602年)以及他们的表亲路德维

希（1555年～1619年）率先反对绘画的式样主义风格，并提倡再次回归文艺复兴盛期崇尚自然的艺术风格。16世纪80年代波洛尼亚的一些表现日常生活的架上绘画——例如，阿尼巴德《喝水的男孩》（约1582年～1583年）《吃豆子的人》（约1583年～1584年）（图312）和《肉店》（约1583年），可谓是纯粹的风俗画，也正是这一艺术创新潮流的见证。从这些风俗画中还可以看出阿尼巴对克雷罗纳的文赛罗·坎比（1530/1535年～1591年）和波洛尼亚的巴托洛梅·帕萨罗蒂（1529年～1592年）这些艺术家的作品非常熟悉：集市的景色、肉店和其他风俗画流派主题，而这些大都是从北方绘画艺术演绎而来的。在罗马法内斯宫的天顶画（图292）中，阿尼巴描绘了古典神话中天神的爱情。他不但对自然仔细观察，而且还研习了古代艺术作品和文艺复兴盛期的经典作品，并将两者结合起来形成一种综合艺术形式，成为罗马巴洛克艺术的新理想化风格发展时期的重要组成部分。

与阿尼巴同期的画家米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（1571年～1610年）也是绘画艺术的改革者。卡拉瓦乔以创作具有强烈感染力的宗教画闻名，这些画形容逼真，以富有戏剧性的用光和饱满的色彩达到令人惊叹的艺术效果。在《怀抱水果篮子的男孩》（1593年～1594年）（图314）、《被蜥蜴咬伤的男孩》（约1593年）《酒神巴克斯》（约1595年）等架上绘画中，画家赋予静物和人物同等的重要性。与阿尼巴的风俗画相比，卡拉瓦乔的绘画更精致完美，但是因此也没有阿尼巴的风俗画更接近自然。卡拉瓦乔的绘画，比如他在《算命人》《玩纸牌诈骗的人》和《音乐会》等绘画中的半身像，推广了与北方艺术相关的题材。在17世纪伊始的前二十年里，许多卡拉瓦乔的追随者也提倡这类题材的绘画创作。法国画家西蒙·乌埃（1590年～1649年）、瓦伦丁·布洛涅（1594年～1632年）和最值得瞩目的来自洛林的神秘画家乔治·德·拉图尔（1593年～1652年）也都就《算命人》和《玩纸牌诈骗的人》等题材创作过绘画。拉图尔在《算命人》（约1625年，待考证）中极为细致地描画了人物和人物的服饰，表现了卓越的写实主义；拉图尔后来的作品主要以烛光下的景物为主，比如他创作的《忏悔的抹大拉》（约1638年～1643年，待考证）具有明显的抽象风格，成功地表现了深思冥想时的寂静。有详细文献记录可考的女画家是意大利17世纪阿特米希娅·简特莱斯基（1593年～约1652年）。阿特米希娅大部分时期都在那不勒斯进行创作，尤其以《圣经》中的女英雄故事为主题创作绘画，其中最著名的是《朱狄斯割下荷罗孚尼的头》。阿特米希娅畅快淋漓地描绘了画中的血腥场面。

历史题材的画作历来是最受到称赞也最受尊敬的绘画作

品，而艺术家也只能在这一创作领域中才能赢得最高的荣誉。尼古拉斯·普桑（1594年～1665年）是此时最著声望的历史画画家，主要为意大利和法国学者会的爱好学术的私人艺术赞助人的私人收藏创作架上绘画，也叫珍品画。普桑曾经为教皇乌尔班八世的侄子红衣大主教弗朗西斯科·巴贝里尼创作了《罗马将军之死》（1627年）（图315）。普桑取材于古罗马历史学家塔西佗的著作《编年史》，描绘了罗马皇帝提比略由于嫉妒常胜将军日耳曼尼库斯的声望，不惜将这位女婿毒死的悲惨故事。普桑选择日耳曼尼库斯临死之时要求他的战友照料他的家人并为他报仇雪恨的场景来描绘这幅画面。普桑对人群进行完美的构图，以悲伤哭泣的妇女来衬托战士们的坚忍克制，艺术效果极为令人震撼。普桑的构图受到古代石棺和同期艺术家彼得·保罗·鲁本斯（1577年～1640年）的启发，以崇高的绘画主题，冷静而庄重的情感，成为雅克·路易·大卫（1748年～1825年）等后期艺术家的重要艺术典范。

风景画也开始在17世纪逐渐发展成单独的艺术流派。其中，佛兰德斯画家保罗·布里尔（1554年～1626年）和德国画家亚当·埃尔舍默（1578年～1610年）创作的以夜景为主的精致铜板风景画，以高超的光影技巧营造了景色的神秘气氛，给画坛带来了北欧画派的风格。同时，阿尼巴·卡拉乔和他在波洛尼亚的追随者多梅尼基诺（1581年～1641年）在意大利奠定了明确的古典主义风景画画派，而尼古拉斯·普桑和克劳德·洛兰（又称克劳德·热莱，1600年～1682年）以史诗般恢宏的理想主义风景画将古典风景画画派推上巅峰。这段时期，孤独的早期浪漫主义艺术家萨尔瓦多·罗萨（1615年～1673年）以风暴、扭曲的树木、悬崖和废墟为特色的浪漫的风景画与古典主义风景画形成鲜明的对比。萨尔瓦多以风景画、海景画和战争画最著名，但是他创作的神秘主题的历史画也广为人知。

法兰西的勒南兄弟——路易（约1593年～1648年）、安东尼（约1600年～1648年）和马修（约1607年～1677年）的作品很难区分。他们的作品包括多种风格的风俗画，其中有描绘农民题材的风俗画，这些画并不具有叙事性，画中的人物都目光空洞地注视着画外，彼此之间也没有任何情感交流（图317）。画家并没有美化或者讽刺这些人物，而是颇带同情地用浅淡的色彩、色调和仔细的构图刻画了画中的人物。后人对购买这些绘画的主顾和画家本身都无从得知，因此也很难理解这些作品所要表达的含义。

到1648年，勒南兄弟成为巴黎皇家美术学院的创始人之一。学院最初的目的是为了让那些自由创作的艺术家的不再受到职业艺术家行会的限制，但是在1663年，在国王路易十四和他的内阁大臣让-巴蒂斯特·科尔贝（1619年～1683年）授意下，

学院重组成为一个教学机构。画家夏尔·勒布伦(1619年~1690年)担任艺术学院的总监。在勒布伦的指导下,艺术学院的成员从国王收藏的珍品画中选择一些作品进行讨论和研究,这些美术讨论促生了学院派理想主义理论的诞生。不仅如此,这段时期艺术学院还明确了绘画的不同等级,其中以历史题材的绘画为最高级,并以普桑的历史画为学习典范;其次为肖像画、风景画和静物画。这些艺术理论在此后的250年里指导了法国学院派艺术,但是只有历史画画家才享受最高的荣誉。柯尔贝尔领导下的宫廷艺术协会标志着法国艺术为宫廷服务开始走向制度化。亚森特·里戈(1659年~1743年)笔下的路易十四肖像仪表堂堂,代表着法国在欧洲文化的霸主地位,更象征着欧洲此时权力和艺术的中心——凡尔赛宫的法国国王。

18世纪的法兰西

虽然法兰西皇家美术学院在18世纪始终引领着法国的艺术潮流,但富有而远见卓识的贵族们的新兴艺术品位和以巴黎为中心的城市的繁荣和发展触发了艺术革命,以法国国王路易十四的凡尔赛宫为代表的艺术风格逐渐被更零散的更普及的艺术风格替代。随着社会环境的改变,更具亲和力的绘画也应运而生。虽然并不是宫廷画师,但是让·安东尼·华托(1684年~1721年)根据自己的创新《雅宴》形成了一种新绘画流派。华托凭借《雅宴》于1717年跻身法兰西皇家美术学院(图319)。华托的《雅宴》风格受到16世纪威尼斯画派和鲁本斯的艺术风格的启发,笔触流畅自如,画中身着当代服饰气质典雅的人物与身着戏服的其他人物混杂,在隐蔽的公园中交谈或弹奏音乐。华托开创的风格为他赢得了盛誉,并且为那些非主流的画家们打开了赢得法兰西皇家美术学院一席之地的大门,并取得了与历史画画家们比肩的地位。

画家弗朗索瓦·布歇(1703年~1770年)和让-奥诺雷·弗拉戈纳尔(1732年~1806年)将华托的爱情绘画进一步提升,并将洛可可的艺术风格发展到极致。为了吸引私人主顾,布歇创作了一系列的珍品画:以古希腊罗马神话故事、田园诗和表现上流社会以及平民的家居为主题的绘画。在布歇生命中最后的二十年里,他专门为路易十五的情人蓬皮杜夫人作画。蓬皮杜夫人成为布歇最狂热的主顾,布歇在她的鼓励下创作了一些极为轻浮的绘画:在幽静的田园风光下,牧羊人和牧羊女被塑造成伤感的爱人,带翅膀的小天使(以“布歇的孩子”闻名)模仿着成人的举动,姿态各异的半裸的女人装扮成维纳斯的模样(图320),或当代妇女的写实画像。虽然神话故事和叙事性主题始终是绘画的题材,但是从风格上来说这些绘画被当作装饰性绘画,比如弗拉戈纳尔创作的《雷那多和亚美达》(图321)

色调明亮,色彩轻淡,但是笔触却饱满热情。

让-巴蒂斯特·西蒙·夏尔丹(1699年~1779年)的作品取材日常生活,风格朴素。夏尔丹因擅长画“静物和动物”而于1728年成为法兰西美术学院的一员。他创作的静物写生和风俗画赋予日常生活情景和事物一种历史画才有的庄严和肃穆(图323)。

从1737年至1751年,法兰西皇家美术学院还为其会员免费举行一年一度的沙龙展,此后这种展览改为两年一度。这些艺术展览长达一月之久,而且始终都很受欢迎。在卢浮宫的caree沙龙,从天花板到地面的墙上都挂满了绘画(因而获得沙龙的美名),沙龙还公开出售为展览会制作的展览目录。展览会的目的是让外界了解法兰西皇家艺术学院的艺术家们创作的作品,并且为这些艺术家招揽更多的主顾。加布里埃·德·圣-奥宾(1724年~1780年)创作的水彩画和其他一些艺术家的作品所描绘的展览会盛况,显示了当时法国绘画多彩多样的题材。随着沙龙对艺术的推广,艺术评论家开始身价倍增。在18世纪中期出版的一些小册子和杂志中,就包括了艺术评论家们对沙龙展的艺术点评。随着艺术逐渐成为更大众的商业,艺术创作也成为一种艺术商品,画商兼鉴赏家开始成为画家和逐渐增长的新绘画买主和收藏家的纽带。

在巴黎这样变幻莫测的学术和社会环境中,到18世纪中期德尼·狄德罗(1713年~1784年)虽然认可了布歇作为画家的才能,但是却强烈地谴责布歇的绘画一味迎合他眼中“腐朽堕落”社会的品位。狄德罗和埃蒂安·拉·方·德·圣-耶尼(1688年~1771年)等越来越多的艺术评论家们呼吁艺术家的创作应具有更高的学术性。对狄德罗而言,像让-巴蒂斯特·格勒兹(1725~1805年)创作的《婚姻合约》(图322)这样的绘画作品,正是具有道德教化的典范,并在他看来具有历史画的庄重和尊严。到18世纪末,盛行一时的洛可可艺术风格逐渐被新古典主义艺术风格代替。

18世纪的意大利

在18世纪时期的意大利,威尼斯第二次成为引导艺术潮流的中心,并像磁石一样吸引了精明而富有的艺术主顾。这些人包括威尼斯的游客和本地居民,还有泛游欧洲大陆的外国人。这段时期形成了两种新型的绘画风格,即“景观画”也就是描绘威尼斯如画的风光和周边的景色,还有“随想画”(即不受约束的绘画)。“随想画”往往在想象的风光里掺入残垣废墟来暗示威尼斯丰富的古代遗产。“随想画”主要是由马可·里奇(1676年~1730年)发展而成,以令人幽思怀古的景色烘托震撼人心的建筑,空荡却仍有余音(图324)。描绘实景的

“城市景观画”是由一位被称作“万维泰利”的荷兰画家加斯帕·凡·沃特(1653年~1736年)开创的,并且在另一位画家乔瓦尼·安东尼奥·加纳莱(被称作加纳莱托,1697年~1768年)的努力下达到艺术的巅峰。我们从加纳莱托创作的许多威尼斯风景画(图326)中可以看出,威尼斯画派偏爱明亮的光线和色彩。加纳莱托为了令作品更加完美,经常对画上的建筑进行调整。他的绘画对细节也描画得极为精确,因此具有强烈的真实感。在罗马,曾经风行一时的“城市景观画”是由乔瓦尼·保罗·帕尼尼和其他画家为游客们创作的。乔瓦尼创作的大型罗马市内风景画使得这座城市建筑的恢宏大气(图325)跃然纸上。

18世纪最伟大的威尼斯画家是詹巴蒂斯塔·提埃波罗(1696年~1770年)和他的儿子乔瓦尼·多米尼哥·提也波罗(1727年~1804年)。这两位艺术家的祭坛画和宗教壁画最为著名。他们创作的宗教壁画生动地点缀了德国和西班牙贵族豪宅中巨大的墙壁和天花板,但是提埃波罗父子也创作各种历史主题、神话传说和风俗画架上绘画。詹巴蒂斯塔的壁画和绘画以明亮的光线和色彩以及奔放自由的笔触为特色。乔瓦尼·巴蒂斯特·皮亚塞特(1683年~1754年)创作的宗教题材、神话传说和风俗画不同体裁的绘画则以深沉的明暗对比技巧和更雄浑的风格为特色。皮埃罗·隆吉(1702年~1785年)为当地富有的主顾创作威尼斯的市内风景和街景生活的小型画作。弗朗西斯科·瓜尔迪(1712年~1793年)以活泼灵巧的笔法和闪烁的光点描绘威尼斯的风景和城市景观,他创作的《总督登船》便是其中的例子(1770年~1775年)(图328)。瓜尔迪尤其善于以“城市景观画”和“随想画”的形式描绘远离游人喧嚣的主要旅游胜地,历来被誉为绘画界中后来的法国印象派的引人注目的先驱。

小型帆布架上画

在16世纪时期,威尼斯画家乔尔乔内和他的追随者提香创作了一种广为流行的新绘画类型:即小型帆布架上画。这种新

绘画类型取材于世俗生活而且耽于感官之欲,仅供私人赏玩,主要是为了满足贵族中附庸风雅的艺术品位。

和柯勒乔为曼图亚公爵创作的《朱比特和伊娥》一样,提香为西班牙国王菲利普二世创作的《达娜厄》,没有布隆基诺笔下的《维纳斯的寓言》(图309)中模糊不明的佛罗伦萨式样主义风格。布隆基诺的画板画,无论是寓言画中表现的复杂的技巧和内涵,还是对人物深思熟虑的处理,都深受佛罗伦萨科西莫一世统治的朝廷赏识,其程度不亚于枫丹白露宫的弗朗西斯一世对情色绘画的喜爱。布隆基诺鲜明的绘画,清晰明了的轮廓与提香柔美的人体形成鲜明的对比,反映了当时佛罗伦萨画派注重线条和威尼斯画派着重于色彩的风格之争。

这些小型架上画很快就开始流行,到16世纪后半叶开始被收藏家当作精品收藏,并且因为被艺术鉴赏家看作是凌驾于任何艺术品功能的自由艺术创作而备受珍爱。架上画在16世纪后期的流行可以从大卫·丹尼尔斯创作的《奥波德·威廉大公的画廊》(图311)绘画中可见一斑。威廉大公的画廊到1656年已经收藏了多达1400幅架上绘画,并且成为哈布斯堡藏画的珍品。现在,威廉大公画廊里的藏画也是维也纳艺术史博物馆的主要藏画。威廉大公画廊里的藏画和其他17世纪时期的藏画一样表现了赞助人们相似的艺术品位:即对16世纪威尼斯派绘画的偏爱。

在丹尼尔斯的这幅《利奥波德·威廉大公17世纪的肖像画廊》中,虔诚的宗教人物肖像和其他绘有裸体女子的肖像画以及古希腊罗马神话绘画并列悬挂在墙上。墙上最上排和右下排悬挂的正是提香的作品。提香笔下的女子单人像和委罗内塞以及帕尔马·韦基奥的女子像可谓异曲同工。虽然风格迥异,但是16世纪和17世纪深受收藏家们喜爱的绘画包括乡村风俗画,圣经式的田园画,还有雅可布以及弗朗西斯科·巴萨诺的“乡村画”。雅可布和巴萨诺为他们同期艺术家创作的理想主义艺术带来了北方流行的风俗画。



图308：上图，提香（提香·韦切利奥，（约1485年~1576年）创作的《达娜厄》（1554年），帆布油画，1.29米×1.80米（合50又3/4英寸×71英寸），马德里，普拉多博物馆。



图309：右图，阿格尼奥洛·布隆基诺（1503年~1572年），《维纳斯、丘比特、愚人和时间的寓言》（约1556年），帆布画板画，1.46米×1.16米（合57又1/2英寸×45又3/4英寸），伦敦，国家博物馆。



图310：柯勒乔（安东尼奥·阿勒格里，约1489年~1534年），《朱比特和伊娥》（约1532年），帆布油画，1.63米×0.74米（合64英寸×29又1/8英寸），维也纳，艺术史博物馆。



图311：大卫丹尼尔·威廉大公的肖像画廊”（约1651~1653），铜板油画，1.06米×1.29米（合41又3/4英寸×50又3/4英寸），马德里，普拉多博物馆。

罗马的自然主义绘画

阿尼巴·卡拉乔创作的《吃豆子的人》(图312)深受北方风俗漫画传统的影响,表现出画家对自然景象的仔细观察。这些特色不但是阿尼巴作品的特色标志,更反映了整个17世纪巴洛克艺术受到自然主义的深刻影响。

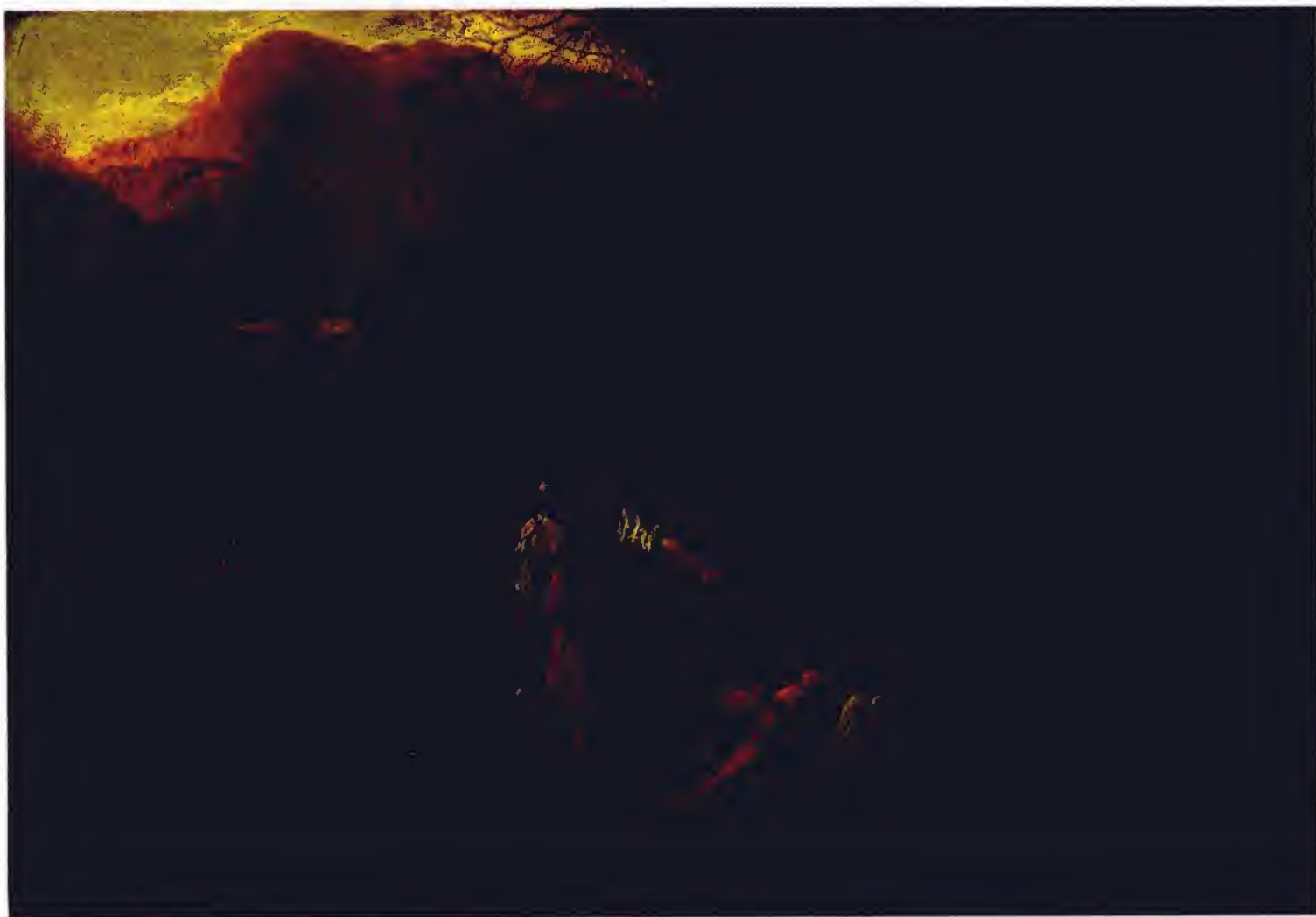
卡拉瓦乔的《怀抱水果篮的男孩》(图314)也表现出画家偏爱取材于真实生活的艺术创作。卡拉瓦乔这种对绘画的平易化处理有时甚至显得残酷。在某些情况下,尤其是他的祭坛画表现出来的过于真实的风格常使得他的主顾们拒绝接受他的作品。



图312: 左图, 阿尼巴·卡拉奇(1560年~1609年), 《吃豆子的人》(约1583年~1584年), 帆布油画, 57厘米×68厘米(合22又1/2英寸×26又3/4英寸), 罗马, 科罗纳艺术画廊。

图313: 下图, 彼得·凡·莱尔(1599年~约1642年)《牧羊人和洗衣女》(约1630年), 帆布油画, 29厘米×43厘米(合11又1/2英寸×17英寸), 阿姆斯特丹, 国立博物馆。

图314: 对页图, 卡拉瓦乔(米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔)(1571年~1610年), 《怀抱水果篮的男孩》(约1593年~1594年), 帆布油画, 70厘米×67厘米(合27又1/2英寸×26又3/8英寸), 罗马, 鲍格才画廊。



大约在17世纪，罗马有一些北方艺术家开始专门创作一种描绘日常生活的新架上绘画。由于这些画架画很走俏，因此大大提高了艺术家的经济状况。这些艺术家中的佼佼者 是荷兰的风俗画画家彼得·凡·莱尔。彼得·凡·莱尔由于相貌丑陋，因此有人给他取了il Bamboccio，即“丑娃娃”或者“木偶”的绰号。彼得·凡·莱尔于1628年来到罗马。他和他的追随者们创作的描绘真实下等阶层生活的绘画也相应被称为“bambocciate”，他的追随者被称为“bamboccianti”。

正是由于这些新兴的市场和像德尔·芒特红衣大主教这样开明的艺术收藏家，再加上架上绘画的热销，才使得艺术家们并不需要完全靠为官方创作数量很少也很难获得创作机会德大型壁画和祭坛画谋生。



法国艺术的等级

自17世纪20年代末起，尼古拉斯·普桑几乎只为意大利和法国的私人主顾创作绘画。他创作了像《罗马将军之死》（图315）等技巧高超的架上绘画（也称为珍品画）。在当时，判断一个画家的才能高低主要以其是否能创作大型壁画和祭坛画为标准，古希腊罗马时期就有专家提出小型珍品画显示了画家更高超的技巧，这一点可以在古罗马历史学家普林尼的著作中找到确凿证据。普林尼认为：“假如没有创作过架上绘画，没有任何一位艺术家能够享受艺术真正的尊荣。”普桑的传记作者安德烈·斐利比曾经说：“即使在架上绘画的有限空间里，普桑也能展示出精湛的绘画技巧。”

和普桑一样，克劳德·洛兰几乎毕生都在罗马进行艺术创作，而他的作品也广受欢迎。富有的罗马贵族尤其喜欢克劳德笔下像罗马平原一样完美的风景画。克劳德的风景画还常常点缀神话故事，比如他创作的《塞法洛斯和普洛克丽斯在狩猎女神戴安娜的帮助下重逢》（图316）便是这样的例子。克劳德的风景画在他生活的时代极受欢迎，因此有很多仿冒作品，这使得他不得不在一本名为《真本》的书评又保存自己画作的小样。《塞法洛斯和普洛克丽斯在狩猎女神戴安娜的帮助下重逢》是《真本》中的第91幅画。

在法兰西，勒南兄弟创作的农民风俗画并不具有任何叙述性，画中的人物以农民家居为背景，但是人物彼此之间却没有



图315：尼古拉斯·普桑（1594年～1665年），《罗马将军之死》（1627年），帆布油画，1.48米×1.98米（合58又1/4英寸×78英寸），明尼那不勒斯艺术学会。

图316：克劳德·洛兰（又称克劳德·热莱，1600年～1682年），《塞法洛斯和普洛克丽斯在狩猎女神戴安娜的帮助下重逢》（1645年），帆布油画，1.02米×1.32米（合40英寸×52英寸），伦敦，国立博物馆。



任何心理交流，而是茫然地从画中注视着观赏者（图317）。在17世纪中后期，艺术中心逐渐从意大利转移到法国。法国皇家美术学院提出的艺术理论日益受到重视，而且为艺术创作设立了严格的绘画等级。此时，人们对非主流的风俗画的兴趣开始

减淡，而历史画、寓意画和用来赞美法国国王和他的凡尔赛宫的神话题材绘画受到重视。在为路易十四绘制的一幅肖像里，亚森特·里戈将路易十四描绘成一位独断专行的帝王，用来象征法国在权力和文化上的至高地位。



图317：勒南兄弟（很可能是路易），（约1593年～1648年），《农民之家》（约1642年），帆布油画，1.13米×1.59米（合44又1/2英寸×62又5/8英寸），巴黎，卢浮宫博物馆。



图318：亚森特·里戈（1659年～1701年）创作的《路易十四肖像》（1701年），帆布油画，2.77米×1.94米（合9英尺2英寸×6英尺4又3/8英寸），巴黎，卢浮宫博物馆。

新艺术品位和新绘画

到18世纪中期，法国的廷政中心开始从凡尔赛宫转移到巴黎。塞纳河对岸新修的圣·日耳曼镇和圣·奥诺雷镇布满了新兴的时尚住宅区。新式别墅占地广阔，房子紧临着花园，还配以宽大明亮的窗户，房间虽然较小却更具有私密性。当时还时兴在房间的白色墙壁上镶嵌镀金的阿拉伯式花纹和镜子，取缔了原先墙上悬挂的挂毯和深色锦缎壁饰。不过，随着新的生活方式而来的还有新兴的绘画品位。华托创作的《发舟西苔岛》（图319）令他跻身于法兰西学院，是他开创的“雅宴”风格的缩影——以想象中的优美田园风光为背景，画中的人物服饰

雅致，平静悠闲的社交活动，反映了当时法国贵族们向往的生活。在华托的这幅画作中，衣着典雅的情侣们正悠闲地排队等待着再次登上那曾经载着他们到达传说中的西苔岛（爱情岛）的彩船。西苔岛是爱神维纳斯居住的地方，华托还在画的右方面画上了维纳斯的雕像。

布歇和弗拉戈纳尔都以最尊贵的“历史画画家”的身份跻身法兰西皇家美术学院，但是为他们赢得不朽盛名的却是更轻松诙谐，装饰性极强而且也更赚钱的架上绘画。布歇多才多艺，擅长挂毯和瓷器装饰设计，并曾经为芭蕾舞剧以及歌剧设计舞台布景。布歇最有名的作品可能是颇有些情色意味的《维



图319：让·安东尼·华托（1684年～1771年），《发舟西苔岛》（1717年），帆布油画，1.29米×1.94米(合50又3/4英寸×76又3/8英寸)，巴黎，卢浮宫博物馆。

图320：弗朗索瓦·布歇（1703年～1770年），《维纳斯的浴室》（1751年），帆布油画，108厘米×85.3厘米(合42又5/8英寸×33又1/2英寸)，纽约，大都会艺术博物馆。



纳斯的浴室》（图320），不过画的主题虽然撩人，却没有任何故事背景。弗拉戈纳尔根据托尔夸托·塔索创作的著名史诗《被解放的耶路撒冷》（1581年）绘制了《雷那多和亚美达》（图321）。塔索的这部史诗自从16世纪起就为画家们提供了丰富绘画题材。弗拉戈纳尔的绘画，以流畅的笔触和柔和明亮的色彩，表现了巴黎上流社会崇尚的装饰风格。

与以上这些画家的作品形成鲜明对比的，是夏尔丹描画的中产阶级家庭生活和日常物品（图323）。夏尔丹的这些绘画深深扎根于17世纪的荷兰风俗画，为艺术收藏家们描绘了更清醒的社会生活场景。夏尔丹的画作具有强烈的生活真实感，色

调变化微妙，具有发人深思的特质，因而具有经久不衰的艺术感染力。到18世纪中叶，让·巴蒂斯特·格勒兹（1725年～1805年）创作的《婚约》（图322），受到艺术评论家德尼·狄德罗盛赞，并称他是新绘画类型的开创者。狄德罗所谓的新绘画就是含有道德教化意义的绘画（法语 la peinture moral），他认为这类新兴的道德画可以使得绘画脱离布歇和弗拉戈纳尔创作的轻浮绘画题材。狄德罗认为格勒兹的绘画坦率直接，而且对人物的姿势和感情刻画都清楚明晰，令欣赏者油然而产生一种强烈的道德感，而这种启迪同样是历史画期望在观赏者中达到的效果。

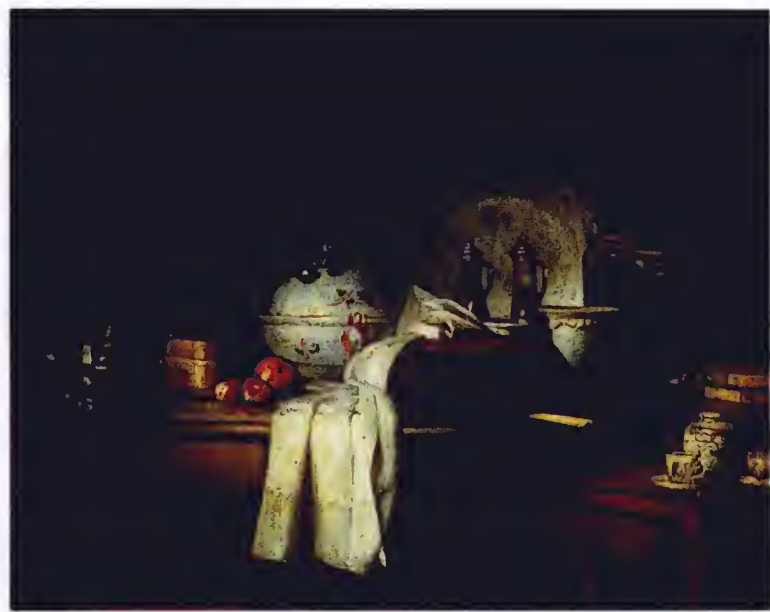


图321：左上图，让·奥诺雷·弗拉戈纳尔（1732年～1806年），《雷那多和亚美达》（1764年），帆布油画，72厘米×91厘米（合28又3/8英寸×35又7/8英寸），巴黎，私人收藏。

图323：上图，让-巴蒂斯特·西蒙·夏尔丹（1699年～1779年），《早餐桌》（约1763年），帆布油画，38厘米×46厘米（合15英寸×18又1/8英寸），巴黎，卢浮宫博物馆。

图322：左下图，让·巴蒂斯特·格勒兹（1725年～1805年），《婚约》（1761年），帆布油画，92厘米×117厘米（合36又1/4英寸×46又1/16英寸），巴黎，卢浮宫博物馆。

罗马和威尼斯的风景画

18世纪的威尼斯艺术梅开二度，再次蜚声整个欧洲。艺术家们为了寻找主顾和完成国外的订画而不得不频繁踏足威尼斯之外的国家。詹巴蒂斯塔·提埃波罗和多米尼哥·提埃波罗、塞巴斯提亚诺和马可·里奇，以及卡纳莱托等艺术家也都赢得了国际声誉。虽然此时受雇完成的作品仍然以传统意大利风格的大型壁画和祭坛画为主，但是赞助人们对古希腊罗马神话、历史题材和风俗画的小型架上画的需求已经开始逐渐增长。

在此期间，游客和收藏家们纷纷求购城市风景画，因此风

景画形成了两个新的绘画类型：其中之一是由马可·里奇开创的“随想画”，在想象的风景区点缀残垣废墟，以马可·里奇创作的《罗马废墟随想》（图324）为代表。另外一个类型则是由卡纳莱托完善的“景观画”，在他创作的《大运河赛船节》中，卡纳莱托展现了威尼斯最繁华的盛况。

同时，在欧洲大陆之旅中最辉煌的一站——罗马，乔瓦尼·保罗·帕尼尼创作的《圣·彼得教堂内部》（图325）等“景观画”，表现了这座城市雄伟壮丽的建筑。由于熟悉威尼斯丰富的绘画传统，有经验的游客们成群结队到威尼斯旅行的时候，

图324：上图，马可·安东尼奥里奇（1676年~1730年），《罗马废墟随想》（18世纪20年代），画在小山羊或者山羊皮上的蛋彩画，31厘米×45.5厘米（合12又1/4英寸×17又7/8英寸），华盛顿特区，国家艺术博物馆。



图325：下图，乔瓦尼·保罗·帕尼尼（1691/1692年~1765年），《圣·彼得教堂内部》（约1754年），帆布油画，1.54米×1.97米（合60又3/4英寸×77又1/2英寸），华盛顿特区，国家艺术博物馆。



必然会拜访当地最优秀的画家。

著名的艺术收藏家、艺术家赞助人以及画商约瑟夫·史密斯是一位富有的银行家，他常常帮助艺术家们找寻主顾。史密斯是常驻威尼斯的英国领事代表，而他在大运河边的豪宅也是接待英国贵族和其他外国贵客的著名社交场所。在史密斯的宅第里，游客们可以从卡纳莱托描绘的一系列城市风景中挑选，然后由史密斯安排画家作画。史密斯还资助印刷了几部卡纳莱托绘制的版画。这些画集一方面可以作为向画家预定绘画的目录，另一方也成为史密斯对卡纳莱托作品无可匹敌的私人收藏，后来这本画集被乔治三世购去。

和卡纳莱托不同，弗朗西斯科·瓜尔迪和皮埃罗·隆吉主要为本地人绘画。而隆吉尤其以描画威尼斯上流社会和下层阶级的室内画和街景画闻名。他创作的《戴面具的人和卖水果的小贩》（图327）描绘了上流社会的威尼斯人佩戴着传统的威尼

斯狂欢节面具“包塔”，与街边的小商贩在一起的情景。“包塔”是威尼斯各个阶级都能自由佩戴的面具。瓜尔迪创作的这幅画展现了他独特的艺术技巧，而画中的用光和营造的氛围都足可以与他的另一幅名画《总督登船》（图328）相媲美。《总督登船》是瓜尔迪根据卡纳莱托的素描创作的12幅系列画之一。

在1797年，拿破仑战争的爆发结束了威尼斯共和国，同时也结束了威尼斯的第二个黄金时代。乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西（1720年~1778年）、柏纳多·贝洛托（1722年~1780年），还有安东尼奥·卡诺瓦（1757年~1822年）等被流放的艺术家在流亡途中延续了威尼斯画派的传统，而且对18世纪后期和19世纪早期新古典主义和浪漫派艺术运动产生了深刻影响。

保丽娜·马圭尔



图326：左上图，卡纳莱托（乔瓦尼·安东尼奥·卡纳莱）（1697年~1768年），《大运河赛船节》（约1733年~1734年），帆布油画，77.2厘米×125.7厘米（合30又3/8英寸×49又1/2英寸），英国温莎，皇家藏画。

图327：上图，皮埃罗·隆吉（1702年~1785年），《戴面具的人和卖水果的小贩》（约1760年），帆布油画，62厘米×51厘米（合24又3/8英寸×20英寸），威尼斯，雷佐尼可宫。

图328：左图，弗朗西斯科·瓜尔迪（1712年~1793年），《总督登船》（约1770~1775年），帆布油画，67厘米×100厘米（合26又3/8英寸×39又3/8英寸），巴黎，卢浮宫博物馆。

绘画：西班牙

在中世纪时期，西班牙不但深受哥特艺术国际化的熏陶，而且还发展了尤为注重细节刻画的本土艺术风格。在去圣地亚哥大教堂朝圣之路的沿途一带，人们可以领略到当地最著名的哥特艺术。以爱尔罕布拉宫为代表的，摩尔人强大的政治和文化势力，是西班牙的基督教领袖们争夺和试图同化的目标。这段时期西班牙艺术的主要特点，是西班牙统治者宣扬的跨欧洲和最终跨大西洋的艺术国际化和西班牙本土以及地区艺术价值观的交流产物。通常，绘画中直接用光和精神幻象往往更容易引起观者的共鸣，不仅仅表现了宗教和世俗的权威，而且体现了浓重的公众对宗教的虔诚。

及至16世纪，阿拉贡的费迪南和卡斯提尔的伊莎贝尔结为秦晋之好，再加上1492年西班牙征服了摩尔人的格拉那达，这才使得西班牙四分五裂的国土勉强得到统一（1492年也是西班牙驱逐犹太人的开端）。西班牙在1503年重新夺回了那不勒斯，同时西班牙在意大利的影响也开始逐渐扩大。1516年哈布斯堡王朝的佛兰德斯王子，也就是查尔斯五世即位，将西班牙的统治扩张到佛兰德斯和德国，并因此给整个欧洲的宗教、政治和文化带来深远的影响。

16世纪的国际主义

在查尔斯执政期间，绘画仍然主要是为了满足教会需要。查尔斯五世长期以神圣罗马皇帝的名义旅居国外，因此在他漫长的统治时期西班牙并没有固定的宫廷，也自然无法成为宗教领袖们控制的艺术资助中心。虽然源自北欧的后哥特绘画和雕塑艺术仍然在西班牙占领主导地位，瓦伦西亚的弗南多·亚涅斯（又称亚涅斯·德·拉·阿尔梅迪亚，创作时期1505年~1531年）和弗南多·德·兰洛斯（创作时期1506年~1516年）率先开创了一种深受达芬奇（1452年~1519年）艺术风格影响的绘画风格。这两位艺术家很可能在佛罗伦萨的时候学习了达·芬奇的艺术风格。他们创作的大型多人物祭坛画以纪念性人物和建筑背景，以及柔和蒙眬的人物面部表情为特色。

在菲利普二世（1556年~1598年）的统治下，西班牙成为西方最大的国家，也是欧洲最强盛的国家。西班牙的新霸主地

位对艺术的巨大影响，首先反映在肖像画上：由于国王经常旅行并在途中收集了大量的艺术品，更兼有深奥微妙的艺术品位，西班牙很快就形成一种新的皇家肖像画风格。由于无法说服他最欣赏的画家提香离开威尼斯移居西班牙，菲利普只好短期任命了一位布鲁塞尔的艺术家安东尼斯·莫尔（1516/1520年~约1576年）为宫廷画师。莫尔按照真人尺寸绘制人物肖像，绘画的背景朴素，目的是为了突出人物的精致服饰和表情。莫尔的肖像画奠定了明确的皇家肖像画风格，而且由他的西班牙弟子阿朗索·桑切斯·科埃罗（约1531/1532年~1588年）和胡安·潘多亚·拉·克鲁斯（约1553年~1608年）传承到后世。

1561年，西班牙计划在马德里修建一座能与国王在国外见过的皇宫媲美的永久的宫殿。因此，马德里成为最重要的西班牙艺术中心，并为艺术家们提供了丰富的艺术创作机会。艺术家们成群结队地涌入马德里，寻找艺术创作机会。修建这座宏伟宫殿的计划很快落实，激发了用精致的绘画装饰宫殿的需求。1562年，加斯帕·贝萨拉（约1520年~1568年）被任命为宫廷画师，并根据他早先在罗马的创作经验，为宫殿设计并创作了描绘古希腊罗马神话场景的全套华丽装饰壁画。壁画以陌生的意大利式样主义风格绘制，而这种风格从前鲜少在西班牙出现。宫殿的墙壁和走廊装饰着佛兰德斯艺术家安东·凡·登·怀尼加德（约1512年~1571年）等艺术家创作的西班牙城市风景画系列，一方面准确地记载了西班牙王国的地貌风景，另一方面则象征着哈布斯堡王朝的强大权力，这些绘画数量众多规模宏大，即使在整个欧洲也没有先例。

1563年至1584年，西班牙为皇家修筑的另一座埃斯科里亚尔宫，是一座位于马德里和皇宫郊外的巨大修道院，为宗教装饰画的形式和功能制定了新标准。埃斯科里亚尔宫是以查尔斯一世的陵墓为中心的皇家纪念建筑，这座独特的建筑群后来逐渐成为西班牙君主们反对异教拥护天主教教会的见证。菲利普二世是第一位拥护天主教宗教改革天特会议制定的教义的欧洲国王，他最崇尚清晰明了的艺术风格，并且严格要求宗教画像遵守正统教规的要求。西班牙和意大利两代艺术家包括胡安·费尔南德斯·德纳瓦莱特（又名埃尔·缪度，意思是哑巴，



图329图: 埃尔·格列柯(原名多米尼加·泰奥托科普利, 1541年~1614年)的原址作品仿制品, 《圣母升天》(1577年), 托莱多, 圣·多米尼哥·埃尔·安提库大教堂; 原画为帆布油画, 4.01×米×2.29米(合13英尺2英寸×7英尺6英寸), 芝加哥艺术学会收藏; 左下方是埃尔·格列柯创作的原作《洗礼圣·约翰》, 右下方也是格列柯的原作《福音传教士圣·约翰》, 仍旧保存在原处; 祭坛画上方为原作《三位一体》和《圣·本尼迪克特》(右边中间), 存放于马德里普拉多博物馆, 《圣·伯纳德的画像》(左边中间)现存地址不详。

约1538年~1579年)、费德里戈·祖卡罗(约1542年~1609年)和佩莱格里诺·蒂巴尔迪(1527年~1563年)等都为埃斯科里亚尔宫创作了祭坛画和壁画,以绚丽的色彩配合大胆的艺术形式,而后者是从罗马反宗教革命的艺术创作演绎而来的。

16世纪的西班牙教堂反宗教革命运动,托莱多丰富的艺术和埃尔·格列柯(1541年~1614年)的作品中表现得淋漓尽致。格列柯出生于希腊的克里特岛,并于1577年定居托莱多。由于急于在当地的宗教礼拜活动中形成新的宗教热忱,统辖着西班牙最显赫的教区的宗教领袖,意识到埃尔·格列柯的绘画具有强大的艺术表现力。格列柯为西班牙创作的意大利式祭坛画由一幅巨大的甚至显得孤立的主画组成,画框的样式也很简单,但是令人一眼就能看到这幅画并领略其中的重要意义,非常符合新的静默礼拜所倡导的模式。他曾经创作过一幅《圣母升天》祭坛画,并以这幅画为中心,在周围陪衬以构图紧密的人物群像。《圣母升天》色彩丰富,空间紧凑,表现出强烈的宗教虔诚。

巴洛克艺术的变体

西班牙的绘画艺术中心包括马德里(西班牙首都和宫廷所在地)、塞维尔和瓦伦西亚。在马德里出身高贵的艺术赞助人们看来,画家身份低贱,和工匠没什么区别。因此,画家们唯有殚精竭虑努力赢得朝廷的青睐,并且千方百计地树立自己的独特艺术风格。这段时期最受欢迎的画家是迪亚哥·委拉斯开兹(1599年~1660年)。委拉斯开兹最早作为肖像画画家受雇为国王菲利普四世(1621年~1665年)的宫廷画师。尽管他十分敬仰哈布斯堡王朝久负盛名的皇家肖像传统,但是委拉斯开兹却完全以自己的自然主义风格来创作肖像画(图336)。他的绘画风格是这段时期欧洲绘画艺术最有深远意义的发展之一。

除了朝廷,教会神职人员也是17世纪西班牙绘画的主要顾客。其中,祭坛屏风画是西班牙教堂表现宗教虔诚的重要艺术作品。屏风画仿照建筑的式样精雕细琢,是包括绘画和雕塑的整体艺术,并被誉为是最形象化的布道。各个宗教团体是大部分画家主要的宗教画主顾,这些宗教教会往往请艺术家们为他们的教会创始人和圣徒们创作系列的生活叙事绘画。修道院多衷情保守的艺术作品,而这一点恰好符合弗兰西斯科·德·苏巴朗(1598年~1664年)的创作风格。苏巴朗的主要绘画都是为多明我会、梅塞德会、方济会,还有隐修会(以圣哲罗姆名字命名)和加尔都西会创作的。

西班牙相当笃信绘画是用来宣传罗马天主教虔诚以及反宗教革命的主要手段。委拉斯开兹的老师,博学多才的塞维尔艺术家弗朗西斯科·帕切科(1564年~1644年)在他的《绘画艺术》

(1649年)明确地表达了“宗教绘画高于一切的职责是教诲”的论点。在弗朗西斯科看来,画家的天职是效忠于教会,而绘画的主要目的是通过描绘“宗教虔诚,基督的功德和殉道者,忏悔者以及修女们的生与死的宗教故事和神话传说”的绘画来“潜移默化地灌输宗教虔诚思想,并引导人们走向上帝”。

通过绘画对人们进行虔诚的宗教教化,最关键的是准确、清楚和直接地表达画中的宗教寓意,而正统的教义尤其高于一切。帕切科在1618年成为塞维尔的宗教画像检察官,并不厌其烦地在论文集的附录里收纳了冗长的有关正确的宗教故事画和圣人画像的描绘标准。新近创作的宗教绘画由教皇和修道院长严格监控,他们有时候也会给画家提供印刷图片作为参考。弗兰西斯科·德·苏巴朗创作的《圣彼得·诺拉斯科看到钉在十字架上的圣彼得》(图330)就是根据印刷图片作参考,然后以真人为模特创作的。西班牙的《圣母无原罪》(图331)有诸多版本,而且出自不同的画家,却无不遵从严格的绘画模式。在西班牙这样一个崇尚圣母的宗教文化中,这些绘画反映了当时人们对“圣母如何孕育了基督”这一秘密的解释。教皇在17世纪正式认可了《圣母无原罪》,但是《圣母无原罪》直到1854年才成为教会的教义。

众所周知,绘画是“文盲的《圣经》”,因此有关基督、圣母玛丽亚和圣徒们的众所周知的全部绘画成为激发教徒们宗教虔诚的典范,成为他们言谈举止的准则,并且不断加深教徒们的信仰。例如,巴托洛米·埃斯特班·牟利罗描绘西班牙圣徒《维伦诺瓦的圣托马斯施舍赈灾》(图333)施舍赈济的画面表现了“博爱”的美德,强调了“慈善”的力量,同时还反驳了新教徒信仰的单一“赎罪”论。牟利罗的这幅绘画表现了圣人深沉的人性,而且能引起观赏者的感情共鸣,正是当时典型的西班牙宗教画,感动了西班牙不同社会阶层的虔诚教徒。

虽然所有的天主教国家都以同样的宗教主题创作绘画——但是17世纪时期的西班牙艺术却以坦率和忠于事实独树一帜。17世纪西班牙绘画中的“写实主义”其实具有宗教目的。人们通过绘画来展现超验的宗教故事,为的是在令人熟悉的日常生活情景下,通过描绘虔诚信徒对宗教神秘和奇迹的感知和经历,使得这些宗教启示更明白易懂。苏巴朗在绘画中以确凿的情景描绘了浅显易懂的事实(图330)。而我们也忍不住会像画中接受托马斯救济的穷人一样为他的善举而感动(图333)。苏巴朗创作的《耶稣和圣母在拿撒勒的家中》(拿撒勒是巴勒斯坦北部的小城,相传为耶稣的故乡)(图332),画中平常的家庭背景和朴实亲切的细节刻画立刻就能令人明白所画的内容,而且对当时的人而言这幅画还具有象征意义:耶稣的使命即使在童年时期就已经很清晰,他的手指被荆冠刺伤,预示着他以后被

钉在十字架上的蒙难，画中圣母也已经意识到这一点而泪流满面。此外，观赏者也容易理解其中的含义，例如，我们可以从桌子上两颗泪滴形的梨子看出其中包含的救赎意义。

有关古希腊罗马历史和神话题材的绘画几乎完全由马德里的画师们包揽，而国王和朝臣们的艺术品位也受到意大利艺术人文主义习俗的熏陶。其中，最著名的古希腊罗马神话绘画是由迪亚哥·委拉斯开兹创作的。委拉斯开兹曾经两度访问意大利，他的画作尤其以平凡和自然为特色。意大利和佛兰德斯的艺术师们常常以奥维德的《变形记》创作的情色神话故事为题材来表现天神们的情爱故事，画上都描绘着大型裸体人像；但是这类绘画却并没有在西班牙流行，因为西班牙认为绘画应该十分重视画中的道德含义，而宗教礼仪更是严禁描绘裸体像。事实上，弗朗西斯科·帕切科以及其同期的其他西班牙作家们都反对在绘画中表现女性裸体像。帕切科建议，假如画家必须要描绘裸体的画，应该以古代和现代的雕像和版画为范本，然后选择道德高尚的真人为模特，仔细研究他们的面容和手的特征。在1762年和1792年，西班牙曾经两度销毁了西班牙宫廷藏画里“不道德”的神话题材绘画，其中包括艺术大师提香和彼得·保罗·鲁本斯（1577年～1640年）的杰作。路易-米歇尔·凡·鲁（1707年～1771年）创作的《丘比特的启蒙》（图338）之所以没有被毁掉，是因为画中的裸体经过巧妙的掩饰，而且画中还包含着严肃的寓言意义。

即使在这样墨守陈规的环境里，无伤大雅的世俗风景画和静物写生画仍然潜滋暗长，私人收藏中的主流宗教画和表现宗教虔诚的绘画，逐渐让位给风景画和静物写生画。即使风景画因其装饰性题材在西班牙盛极一时，西班牙的画家却仍然只是以国外的风景画为范本，并没有形成自己的风格。与此相反，静物写生画画师却推动了这一绘画流派的重要发展。这些画家的静物写生画突出表现了少量精心摆设的静物，令观赏者由衷地赞叹和思索画家引人入胜的描绘技巧（图334）。尽管风俗画在西班牙也没有太大的发展，但是委拉斯开兹在1618年至1623年为在塞维尔创作的早期自然主义的风俗画，却堪称是风俗画中的极品。牟利罗创作的风俗画以描画孩童为主，他有时候也会追随北欧风俗画的格调，很可能是为了迎合塞维尔当地众多的外国商人的品味。但是即使是牟利罗的风俗画，也可能并不是纯粹的风俗画，而是包含了宗教启示意义。

在17世纪前半叶，大部分西班牙画家都崇尚自然的绘画风格。苏巴朗毕生都忠于米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（1571年～1610年）和他的追随者们开创的暗色调自然主义绘画模式。在瓦伦西亚，赫罗尼莫·哈辛托·德·埃斯皮诺萨（1600年～1667年）继承了弗朗切斯卡·里巴尔塔（1565年～1628年）

朴素的自然主义风格。而在马德里皇宫，来自佛罗伦萨的宫廷画师文森特·卡杜乔（1576年～1638年）则以他自己的画作为例，在他的论文集《绘画对话》（1633年）中推广理想主义的古典艺术风格。委拉斯开兹在西班牙创作的绘画逐渐表现出一种高度原创的“印象派”所具有的直观自然主义风格（图335、图336）。但是在委拉斯开兹死后，除了他的女婿胡安·鲍提斯塔·德尔·马佐（约1612年～1667年）之外，没有任何艺术家传承他的这一画风。

在17世纪40年代，菲利普四世和他的朝臣们不但贪得无厌地收罗16世纪时期威尼斯绘画大师们的作品，而且还大量进口鲁本斯和安东尼·凡·代克（1599年～1641年）的画作。受到这些绘画的启发，马德里的绘画风格开始变得更写意，也更注重色彩。自古以来，西班牙的皇家和贵族赞助人们都极为推崇佛兰德斯和意大利的艺术，因此西班牙的本土艺术家们也就自然而然地模仿佛兰德斯和意大利的艺术风格。西班牙最受敬仰的画作是鲁本斯的作品，但是这些画作却是这位佛兰德斯艺术家于1628年在马德里的时候，仿照西班牙宫廷藏画中提香的画作临摹而成。查尔斯二世（1665年～1700年）的宫廷画师——胡安·卡雷尼奥（1614年～1685年）、弗朗西斯科·瑞兹（1614年～1685年）和小弗朗西斯科·德·埃雷拉（1627年～1685年）——正是以模仿这种新鲁本斯和新威尼斯画派的风格闻名。虽然委拉斯开兹画技精湛，但是他的作品被认为过于写实而且很难满足人们对17世纪后半叶宫廷宗教画虚浮、好胜和戏剧化的风格的喜爱。

查尔斯二世的驾崩宣告了哈布斯堡王朝在西班牙统治的结束。法国波旁王朝的国王菲利普五世（1701年～1746年）成为西班牙国王，也标志着法国艺术和品位开始主宰西班牙艺术。1714年菲利普五世迎娶了第二位皇后伊莎贝尔·法内斯。这位皇后来自意大利的帕尔马，从此宫廷绘画也开始逐渐走向“意大利化”。即使在新政权下，有些已经赢得声誉的西班牙画家仍然继续走俏。其中包括画家、理论家和艺术家传记作者安东尼奥·帕洛米诺（1655年～1726年）。安东尼奥在他的宗教画中保持了后巴洛克艺术风格，而且没有受到当时宫廷流行的画风的影响。

此时，有一批法国艺术家被任命为宫廷画师，其中包括米歇尔·安热·乌阿斯（1715年～1730年在马德里）、让·兰克（1722年～1735年在马德里）和路易-米歇尔·凡·卢（1737年～1752年在马德里）。这些法国艺术家负责重新定位西班牙朴素的肖像画传统，为的是迎合新王朝奢华的宫廷绘画品位（参阅凡·卢，《菲利普五世家族》，1743年，马德里，普拉多）。1744年，凡·卢被任命为艺术家学院预备学会总监，并且为预

备会开幕礼绘制了一幅《维纳斯和墨丘利对丘比特的启蒙》油画（图338）。艺术家学院预备学会是1752年正式创立的马德里圣·弗南多皇家美术学院的前身。凡·卢创作的这幅开幕礼画完美地诠释了法国主流艺术风格，以理想化和炉火纯青的绘画技巧为特色，象征了学院的艺术教学典范。画中的维纳斯是美感的化身，正在智慧之神和艺术的保护神墨丘利的引导下给她的儿子丘比特进行启蒙教育。

西班牙的旧皇宫阿尔卡拉斯宫在1734年被大火焚毁，新皇宫由意大利建筑师设计，而意大利的艺术家也被召来为新皇宫的高级上房绘制壁画。弗南多四世（1746年~1759年）于1753年宣召那不勒斯的画家科拉多·贾昆托（1703年~1766年）奔赴马德里绘制壁画；1762年查尔斯三世又雇佣了维也纳壁画画家詹巴蒂斯塔·提埃波罗（1696年~1770年）为皇宫绘制壁画。贾昆托被任命为首届马德里皇家美术学院总监。由于担任学院

总监的职责，贾昆托的洛可可风格对后继的西班牙艺术家影响深远，其中包括他的西班牙弟子安东尼·贡扎勒兹·委拉斯开兹（1723年~1794年）、弗朗西斯科·巴耶乌（1734年~1795年）和弗兰西斯科·德·戈雅（1746年~1828年）。巴耶乌仿照贾昆托自然流畅而又和谐的艺术风格，重新演绎了他的老师贡扎勒兹·委拉斯开兹为萨拉戈萨的支柱长方形大教堂绘制的壁画的部分内容，创作了《圣母玛丽亚带着支柱的圣母雕像拜访圣·杰姆斯》（图337）。18世纪，这些外国艺术家和他们的作品并非代表西班牙本土绘画的终结，他们为西班牙的艺术学院带来了新生。也正是由于他们的影响，18世纪末叶在西班牙诞生了包括像路易斯·派瑞·阿尔克仁（1746年~1799年）、马里亚诺·萨尔瓦多·梅拉（1739年~1819年），当然还包括弗兰西斯科-德-戈雅等卓越的艺术大师。

彼得·彻丽



图330：上图，弗兰西斯科·德·苏巴朗（1598年~1664年），《圣彼得·诺拉斯科看到钉在十字架上的圣彼得》（1629年），帆布油画，1.79米×2.23米（合5英尺10又1/2英寸×7英尺3又3/4英寸），马德里，普拉多艺术博物馆。



图331：上图，阿朗索·加农（1601~1667年），《圣母无原罪》（1650年），帆布油画，1.83米×1.12米（合72英寸×44又1/8英寸），Vitoria-Gasteiz 博物馆，Diocesano。



图332：下图，弗兰西斯科·德·苏巴朗（1598年~1664年），《耶稣和圣母在拿撒勒的家中》（1640年），帆布油画，1.65米×2.18米（合5英尺5英寸×7英尺1又3/4英寸），克里弗兰艺术博物馆。

写实宗教绘画

苏巴朗为肖德梅塞德修会的创始人创作了22幅生活画，而《圣彼得·诺拉斯科看到钉在十字架上的圣彼得》（图330）是其中之一。1628年，肖德·梅塞德修会在塞维尔的修道院出资请苏巴朗创作了这22幅画。这幅画后来为苏巴朗赢得了安达鲁西亚修道院第一流画师的美誉。画中描绘了圣徒彼得为了支持新隐修会的成立，向圣·彼得·诺拉斯科显圣的情景，深受委拉斯开兹坦率和真诚的画风影响。苏巴朗创作的写实风格的《耶稣和圣母在拿撒勒的家中》（图332），也被塞维尔和美洲大陆的画家们纷纷

仿效。牟利罗绘制的《维伦诺瓦的圣托马斯施舍赈灾》（图333）是卡普奇尼家族在塞维尔的圣芳济会教堂高架祭坛和侧祭坛上的18幅屏风画之一，现在已经不在原处。牟利罗认为这幅画是他最杰出的作品之一。牟利罗笔下的主人公笼罩在一层柔和蒙胧的氛围中，画中亲切而又高尚的宗教情操与苏巴朗冷静客观的凝重画风形成反差。阿朗索·加衣笔下美丽祥和的《圣母无原罪》（图331）说明即使是冷冰冰的抽象理论画也具有令同时代的观赏者感到温暖亲切的宗教热忱。



图333: 巴托洛米·埃斯特班·牟利罗(1617年~1682年)，《维伦诺瓦的圣托马斯施舍赈灾》(1665年~1668年)，帆布油画，2.83米×1.88米(合9英尺3又1/2英寸×6英尺2英寸)，塞维尔，美术博物馆。

世俗画类型

委拉斯开兹创作的《菲利普四世肖像》以哈布斯堡王朝传统的正式而又朴素的肖像画风格（图336），描绘了国王在公众面前的形象。但是，画家对人物衣服上的刺绣勾画得有些潦草，有些“印象派化”的风格，令我们不禁想起19世纪的印象派绘画的发展。委拉斯开兹的这种自然主义画风与胡安·桑切斯·科坦静物画（图334）中对细节一丝不苟地描画截然不同，堪称这一世俗画类型的先锋。委拉斯开兹创作的另一幅绘画《战神马尔斯》是以真人为模特绘制的，画风也更加大胆。画



图334：上图，胡安·桑切斯·科坦（1560年～1627年），“猎禽、水果和蔬菜静物画”（1602年），帆布油画，68厘米×89厘米（合26又3/4英寸×35英寸），马德里，普拉多艺术博物馆。

图335右图：迪亚哥·委拉斯开兹（1599年～1660年），《战神马尔斯》（1640年），帆布油画，1.67米×0.97米（合65又3/4英寸×38又1/8英寸），马德里，普拉多艺术博物馆。



家趁着颜料和画布未干在画面上描绘人体的肌肤，栩栩如生。凡·卢笔下的人物具有大理石雕塑般凉滑、精美的质感，与凡·卢画中所再现的古典主题相得益彰。与巴耶乌饱满流畅的洛可可画风截然不同，凡·卢的画作反映了18世纪流行的其他绘画风格。巴耶乌创作的这幅绘画（图337），描绘的是圣母玛利亚携带着萨拉戈萨的支柱大教堂神奇的圣母雕像前来拜访圣·杰姆斯的情景。圣·杰姆斯是西班牙的守护神。巴耶乌的这幅画带有清晰的西班牙本土艺术风格，反映了西班牙艺术发展的未来方向。

彼得·彻丽



图336：迪亚哥·委拉斯开兹（1599年～1660年），《身穿褐色镶嵌银色服装的菲利普四世》肖像画（1634年～1635年），帆布油画，1.95米×1.1米（合76又4/5英寸×43又1/3英寸），伦敦，国家美术馆。



图337：弗朗西斯科·巴耶乌（1734年~1795年），《圣母玛利亚带着支柱的圣母雕像拜访圣·詹姆斯》（1760年），帆布油画，53厘米×84厘米（合20又7/8英寸×33英寸），伦敦，国家美术馆。

图338：路易-米歇尔·凡·鲁（1707年~1771年），《维纳斯和墨丘利给丘比特启蒙》（1748年），帆布油画，2.27米×1.62米（合7英尺5又3/8英寸×5英尺3又3/4英寸），马德里，圣·弗南多皇家美术学院。



绘画：荷兰和佛兰德斯

在荷兰和佛兰德斯的绘画黄金时期，诞生了像老皮耶特·勃鲁盖尔（约1525年/1530年~1569年）、彼得·保罗·鲁本斯（1577年~1640年）、安东尼·凡·代克（1599年~1641年）、弗朗斯·哈尔斯（1581年/1585年~1666年）、伦勃朗·凡·莱恩（1606年~1669年），以及约翰内斯·维米尔（1632年~1675年）等许多卓越的艺术大师。在当时，西班牙统治下的南部尼德兰地区被称为佛兰德斯。实际上，在佛兰德斯和尼德兰北部的联合省，有数百名重要的艺术家在当地进行艺术创作。

荷兰的北部和南部两地具有显著的差异。自1580年起，佛兰德斯的艺术家们主要依靠天主教堂和历任朝廷（其中以西班牙、法兰西和英格兰的朝廷为主）的资助，而大部分荷兰绘画则多用来装饰私人住宅。例如，比利时此期的文化遗产包括鲁本斯的祭坛画（图314）和宫廷装饰画，以及凡·代克笔下的王侯画像（图356）等公共艺术创作。相比之下，荷兰绘画的题材则相当广泛，包括私人肖像画、风景画、静物画和日常生活写生（即风俗画）。在荷兰艺术的黄金时期，艺术家们每年创作的作品大约有70000幅。

但是，荷兰南北两地的这种差异是有条件的。整个尼德兰艺术，包括北部和南部，主要依赖于几个主要城市的财富。例如，16世纪和《十二年停战协定》（1609年~1621年）期间的安特卫普；1600年到1650年的阿姆斯特丹、哈勒斯、莱顿以及乌得勒支；约1650年到1675年之间的阿姆斯特丹。有些佛兰德斯商人之所以购买世俗画和宗教画，是为了私人收藏。例如，尼古拉斯·容格林科，他拥有勃鲁盖尔创作的《收割》（图342），这些商人中还有鲁本斯的资助人尼古拉斯·罗可斯和科内里斯·凡·德尔·吉斯特等。大型的祭坛画，包括鲁本斯在1610年至1611年期间创作的名画《升起十字架》和1616年至1617年创作的《从十字架上卸下圣体》，并非是由教会出资，而是由私人和商业行会出资创作的。这两幅祭坛画如今都保存在安特卫普大教堂里。鲁本斯还曾经为布鲁塞尔、马德里和慕尼黑的皇家宫廷作画。在安特卫普还有一些画家工作室，比如雅可布·约尔丹斯（1593年~1678年），擅长静物画的老扬·布勒哲尔（1568年~1625年）和弗朗斯·辛德斯（1579年~1657年）

等艺术家的工作室，对外出口了数以千计的宗教画和世俗画。虽然在1648年由于荷兰独立造成了双方的敌对，但是荷兰的收藏家却依然没有中断购买佛兰德斯画家的作品。

大部分的佛兰德斯艺术家都长年旅居国外。鲁本斯在1600年至1608年期间旅居意大利，为曼图亚大公、热那亚的贵族和罗马的一些主要的宗教团体作画。鲁本斯创作的流畅生动的巴洛克艺术绘画，大部分得益于他的意大利之行。凡·代克在21岁的时候，就已经在伦敦为英国国王詹姆士一世作画。此后，他在意大利居住了六年（1621年~1627年），又在安特卫普居留了四年。在凡·代克生命的最后十年（自1632年起）里，他主要居住在英格兰。后来，英国国王查理一世赐予他和鲁本斯同样的骑士头衔。其他一些佛兰德斯艺术家，比如风度翩翩的矫饰主义画家巴托洛梅乌斯·史普兰格（1546年~1611年），曾经在布拉格为皇帝鲁道夫二世作画。

在意大利期间，凡·代克对提香画风推崇备至。而鲁本斯的意大利之旅则更丰富，他的旅意经历成为艺术家们旅居地中海地区的悠久传统中至关重要的篇章，使得佛兰德斯艺术以及部分荷兰艺术获得转型。扬·戈沙尔特（又名马布斯，1478年~1533年）和弗朗斯·弗洛里斯（1516年~1570年）以及其他几位沿袭了卡拉瓦乔画风的画家，例如西奥多·隆包茨（1597年~1637年）从安特卫普奔赴罗马，在当地学习古代艺术、米开朗基罗艺术和矫饰主义，并且研习自1600年之后的卡拉齐和卡拉瓦乔等大师的艺术风格。与这些画家不同，皮耶特·勃鲁盖尔虽然也曾经涉足意大利，但是他从意大利所带回来的却主要是和阿尔卑斯山有关的记忆。就像勃鲁盖尔的传记作家卡尔·凡·曼德尔（1604年）曾经说过的那样，勃鲁盖尔将阿尔卑斯山深深铭刻在脑海中，然后将这座山脉定格在绘画中。约尔丹斯和勃鲁盖尔一样，也创作历史画和风俗画（他的这两种绘画都以描绘佛兰德斯的俗语闻名）。虽然约尔丹斯的绘画受到国际画风的影响，但是其朴实凝重的画风显示，他并没有到国外学习绘画。

根据早期历史学家的描述，荷兰的艺术家们为了迎合生活在新教的民主气氛中的中产阶级商人，创作的绘画几乎完全以真实地描绘日常生活为主。但是在17世纪，仍然有三分之一

的人口信奉天主教。因此，许多荷兰画家尤其是居住在乌得勒支前教区的画家，仍然为信奉天主教的家庭和“隐秘”的教堂绘制宗教画。有时候，创作宗教画的画家本身可能是一位坚定的天主教教徒，例如，亚伯拉罕·布鲁马特（1594年～1651年）；有时候，创作宗教画的画家也可能是一名新教徒，比如亨得里克·特布鲁根（1588年～1629年）。此时，不计其数的乌得勒支画家纷纷赶赴罗马，其中包括最具影响力的卡拉瓦乔派的画家希尔拉德·凡·宏多斯（1590年～1656年），还有以“意大利式”风景画闻名的画家柯内利斯·波兰布奇（1586年～1667年）和扬·博特（约1615年～1652年）。荷兰画家到罗马学习绘画的传统可以追溯到16世纪早期。扬·凡·斯霍勒尔（1495年～1562年）在16世纪20年代曾经为教皇阿德里安六世作画（他们都来自乌得勒支）。而在此后的十年中，斯霍勒尔的弟子，也就是来自哈勒姆的艺术大师梅尔滕·凡·海姆斯凯尔克（1498年～1574年）曾经在罗马被米开朗基罗的艺术所倾倒。佛兰德斯的移民画家凡·曼德尔曾经仿照史普兰格的画风创作素描，给哈勒姆的艺术带来了后矫饰主义风格。曼德尔的绘画也是脱胎于意大利绘画的模式。但是，当大名鼎鼎的雕刻师亨德里克·戈尔齐乌斯（1558年～1617年）在1590年从哈勒姆到罗马之后，却毅然摒弃了精致繁琐的“史普兰格风格”，转而追随文艺复兴盛期的艺术模式，并认为艺术应该来自对生活的仔细观察。据说这一影响了尼德兰全部艺术家的艺术风格的转变，得益于丢勒和卢卡斯·凡·莱顿（1494年～1533年）创作的版画再次流行。同样来自莱顿的伦勃朗对后者高度尊崇，并在其创作生涯的早期（约1625年～1631年）曾经专门研究过真人模特和模特周围的环境。伦勃朗曾经轻蔑地对宫廷艺术鉴赏家康斯坦丁·惠更斯说，自己没有闲暇去意大利。伦勃朗的这一论断在当时被看作是他忠于本土艺术的表现。事实上，伦勃朗的绘画曾经受到其他艺术风格的广泛熏陶，其中包括他的老师皮耶特·拉斯特曼（1583年～1631年）和鲁本斯。而拉斯特曼正是在罗马才确立了具有舞台效果的人物绘画和用光风格。鲁本斯对伦勃朗的影响，则主要是因为他的复制版画，启发了伦勃朗17世纪30年代在阿姆斯特丹绘画创作中的巴洛克艺术风格。

海牙王朝海纳百川、兼收并蓄的文化，激发了荷兰人对佛兰德斯艺术的兴趣。威廉·奥兰治亲王（又称沉默的威廉）自1625年起，一直到去世（1647年）前都在海牙担任总督。他的儿子弗雷德里克·汉德瑞克王子和王子的顾问惠更斯在17世纪30年代早期，曾经深为鲁本斯和凡·代克的绘画所倾倒。在同一时期，伦勃朗刚刚完成他的第一批大型肖像画，此后他又开始创作具有戏剧效果的神话画及宗教画（其中包括为王子创作的五幅基督受难图）。当时为荷兰宫廷创作的画家还包括波兰布奇和洪特霍斯特。洪特霍斯特还曾经在伦敦担任查理一世的宫廷画师。

传统的肖像画画家米歇尔·凡·米莱维德（1567年～1641年）是任期最久的宫廷画师，这一点反映了肖像画在荷兰艺术中的优势地位。据说，假如一位新教徒家中只有两幅肖像，那么这两幅肖像必然是丈夫和妻子的画像；如果有六幅肖像，那么其余四幅则是双方的父母画像。凡·米莱维德的绘画风格结合了西班牙宫廷肖像画含蓄的人物姿态和表情，以及尼德兰艺术注重细节的特色。

相比之下，在哈勒姆，弗朗斯·哈尔斯以疏淡的笔调和深浅不一的棕黄、灰色和黑色（凡·高曾经说，哈尔斯的黑色就有27种之多）来表现风俗画中中产阶级模特的动作、光线和氛围变化。哈尔斯出生在安特卫普，并在1616年短期返回安特卫普。哈尔斯早期的作品色彩丰富（图348），很可能是受到鲁本斯和年轻的约尔丹斯的影响。

自16世纪60年代起，哈勒姆和其他一些荷兰城市吸纳了来自佛兰德斯的移民浪潮。这些佛兰德斯移民主要是因为宗教或经济原因而逃避到荷兰的。荷兰北部因此获得了大量能工巧匠、艺术家、商人以及银行家。此时，荷兰人切断了安特卫普通向大海的人海口，于是阿姆斯特丹代替安特卫普成为北欧重要的港口。由于土地稀少，荷兰人将富余的收入都用于投资、修建城市住宅和购买奢侈品。许多荷兰的绘画，比如静物画和风俗画都反映了当时荷兰的繁荣景象，但是有时候也折射了人们对物欲的不同反应。以皮耶特·克拉斯（1597年/1598年～1660年）和威廉·克拉斯·赫达（1593年～1680年）创作的静物画为例，画中有精美奢侈的餐具、肉饼、进口水果和雪茄，还有手

表、碎玻璃、瞬间的倒影和其他生活种种。皮耶特所采用的单色绘法（图347）模仿了哈尔斯、扬·凡·戈延（1596年~1656年）和所罗门·凡·雷斯达尔（1600/1603年~1670年）等画家的风格。同样，哈尔斯创作的《小旅店的年轻男女》（图348）等风俗画不但能引人共鸣，而且还具有陶冶启迪的作用。在当时的观赏者看来，画中的小旅店不禁会令人想起浪子回头的寓言。

荷兰艺术所包含的道德寓意植根于安特卫普。尤其是在1566年反圣像运动之前和安特卫普经济衰退的数十年里，荷兰绘画中描述的当时日常生活景象反映了这一点。由于当时信奉加尔文派的荷兰排斥教会艺术，因此世俗主题的绘画往往蕴含着从前宗教画中才蕴含的道德价值观。但是，在当时仍然有画家为信奉新教的家庭创作宗教画。这些宗教画通常取材于《圣经·旧约》，有时候也采用《圣经·新约》里与现代生活有关的主题（例如，触犯通奸罪的妇女）。

除了一些历来用来装饰市政厅的绘画之外（例如《所罗门的判决》），北部佛兰德斯公共艺术的唯一主要形式，是具有公民意识的人物群像。例如，哈尔斯创作的巨大的《城市守卫军团》以及伦勃朗创作的《守夜人》。有时候，艺术家用那些沉默恬静的群像来表现或者象征从事不同职业的人（例如《解剖课》，图345）、行会、贸易和慈善机构等。

凡·曼德尔曾经如是评论勃鲁盖尔和他笔下的阿尔卑斯山：“他（勃鲁盖尔）描绘自然的景色已经达到出神入化的境界。”荷兰艺术的主要艺术特色是对自然和真实经历的描画。



虽然在其他国家也能找到与之相似的地方，但是荷兰的联合行省（即尼德兰，又称荷兰共和国联合行省）并不仅仅只是在艺术方面和探索自然方面出类拔萃，其植物学和动物学等科学领域也相当出色。同时，荷兰人尤为看重他们已经熟悉的一切，比如荷兰独特的风景和城市（和地区以及国家荣誉感有关）、他们的工作、他们的家和家庭成员等。

随着阿姆斯特丹日益成为世界上重要的港口城市，外国画家对荷兰艺术的影响力也日益增强，比如凡·代克的肖像画。在杰拉德·塞（1613年~1675年）领衔的莱顿学派艺术学院里，我们可以从维米尔和皮耶特·德·荷赫（1629年~1684年）后期创作的绘画中，领略到他们娴熟精美的画风。而学院装饰画中的飞鸟和游戏场景，则表现了荷兰国富民强的盛世华年。此后，18世纪的荷兰艺术延续了这一艺术方向，尽管自1672年法国入侵之后，荷兰的艺术市场早已今非昔比。17世纪后期和18世纪最著名的荷兰画家，包括花卉画家扬·凡·海以森（1682年~1749年）和雷切尔·鲁伊斯（1664年~1750年），以及都是在德国为王公贵族们作画的风俗历史画和肖像画画家阿德里安·凡·德·韦夫（1659年~1722年）。

宗教绘画

在这个充满宗教战争和宗派之争的时代，宗教绘画呈现出异常的多样化。路德教和加尔文教指责他们认为是偶像崇拜，引发了一波又一波反圣像运动（许多尼德兰的祭坛装饰因此在1566年被摧毁），并因此深刻地改变了欧洲新教所在地区的艺术市场。倡导宗教革命的领袖们声称，宗教信仰应该基于学习经文，而且应该通过翻译和弥撒使更多的人接触这些经文。

难以计数的荷兰和佛兰德斯绘画表现了以上这一论断，例如，通过表现基督和施洗约翰对众人布道的场景，这些画往往是以现代社会为背景（例如，皮耶特·勃鲁盖尔在布达佩斯创作的饰板画）。还有一些表现宗教虔诚的绘画，例如伦勃朗的《母亲》，则似乎以《圣经》为背景，画中的圣·保罗被塑造成一位陷入沉思的作家。还有真正的布道者的肖像画，比如伦勃朗笔下的门诺派弟子克尼利斯·安索，正郑重其事地阐述着经

图339：埃曼纽尔·德·维特（约1617年~1691/1692年），《阿姆斯特丹老教堂的布道会》（创作于约1654年），帆布油画，50.5厘米×41.5厘米（合19又7/8英寸×16又3/8英寸），海牙，莫瑞泰斯皇家美术馆。



图340：伦勃朗·凡·莱恩（1606年～1669年），《礼拜堂里的布道》（创作于1627年～1628年），木板油画，55.4厘米×43.8厘米（合21又7/8英寸×17又1/4英寸），德国汉堡艺术馆。



图341：彼得·保罗·鲁本斯（1577年～1640年），《从十字架上卸下圣体》（创作于1616年～1617年间），帆布油画，4.25米×2.95米（合13英尺11又1/4英寸×9英尺8又1/4英寸），里尔，美术博物馆。

文。这种表现新教徒的礼拜模式的绘画，是真实的或者说是典型的荷兰教堂内部的写照（图339）。以后者为例，当时荷兰的各个家庭往往聚集在一起聆听福音布道和讲解。

荷兰画家也为私人创作了数以千计的宗教画。新教教徒更偏爱诠释《旧约》故事的绘画，或者是以同情的笔触来刻画《新约》中的主题和故事。例如，伦勃朗的《礼拜堂里的布道》（图340），其构图便是根据日常的经验和参考学习文献以及先人的绘画而来的。这幅画篇幅不大，但是却描画精确。这幅木板油画是伦勃朗为私人创作的宗教画。画中的背景实际上是黎明前莱顿教堂的一角，画上还有一对虔诚的夫妇和他们的婴儿。先知安娜还有约瑟的背影，使得西蒙的姿势和表情成为画中的焦点。画中的玛丽大睁着双眼，似乎正全神贯注地聆听着老牧师的宣告。

新教徒对狂热的圣人和圣礼崇拜的质疑，在佛兰德斯正好遭遇了对圣人和圣礼意义的重申。鲁本斯的绘画成为天主教会最令人信服的倡导之一，鲁本斯和他在安特卫普的画坊为当地

和国外的教会创作了数十幅壮丽的祭坛画。现存于里尔的这幅纪念帆布油画（图341）是鲁本斯为天主教的圣方济会托钵僧集会创作的。自意大利返回佛兰德斯的第一个五年之中（约1609年～1614年），鲁本斯的画作中表现出典型的古典主义的理想化风格。但是这一理想化的古典风格，在这些鲁本斯为那些反宗教革命的主要宗教团体创作的系列作品中，却已经逐渐消失殆尽。在这幅画中，鲁本斯真实地表现了人们七手八脚地将基督的尸体从十字架上解下来的场景。画中宣泄出来的沉重和悲哀，令人想起后哥特时期的雕塑和卡拉瓦乔的绘画。画中，圣母、抹大拉和圣·约翰几乎将整个脸颊埋入基督流血的伤口里，具有震撼人心的感恩含义。鲁本斯和他的追随者（其中尤其以凡·代克最为出色）的画作如是告诉我们：宗教教义并非通过习得，而需要亲身体验，而且非以描绘古代悲剧所带给人的沉重感不能表现这些神圣的主题。

关注人类与自然

在这段时期，诞生了像伽利略（1564年～1642年，意大利物理学家和天文学家）和牛顿（1642年～1727年，英国科学家）等伟人。人类在科学和探索方面取得了重大的进步，而其中许多最重要的成果则来自尼德兰。但是，人们在解剖学、生物学和物理学等领域的进步和发现，并不能颠覆上帝创造万物的信念。这段时期描绘自然界的绘画不但表现出画家惊人的洞察力，而且还表达了当时已经得到广泛认可的宗教信仰和艺术主题。

尼德兰的风景画主要以安特卫普的风景画画家约阿希姆·帕提尼尔（约1480/1485年～1524年）为主要代表。在尼德兰漫长的风景画历史中，皮耶特·勃鲁盖尔按照季节顺序创作的六幅田园式风景画《十二月》系列，是最著名的绘画之一。

除了第一幅已经遗失外，留存下来的五幅分别是《收干草》《收割》《牧归》《暗日》和《雪中猎人》。和其他四幅画一样（一幅保存在布拉格，其他三幅保存在维也纳），勃鲁盖尔创作的这幅《收割》（图342）描绘了一年中特定时期的农村生活景象。虽然这些对四季和人类重要活动的描画不免令人联想起中世纪的《日课书》中的日历页，但是勃鲁盖尔的全景式构图，还有他以同情的笔触描绘的普通百姓生活，在他所生存的时代可谓开一代先河。

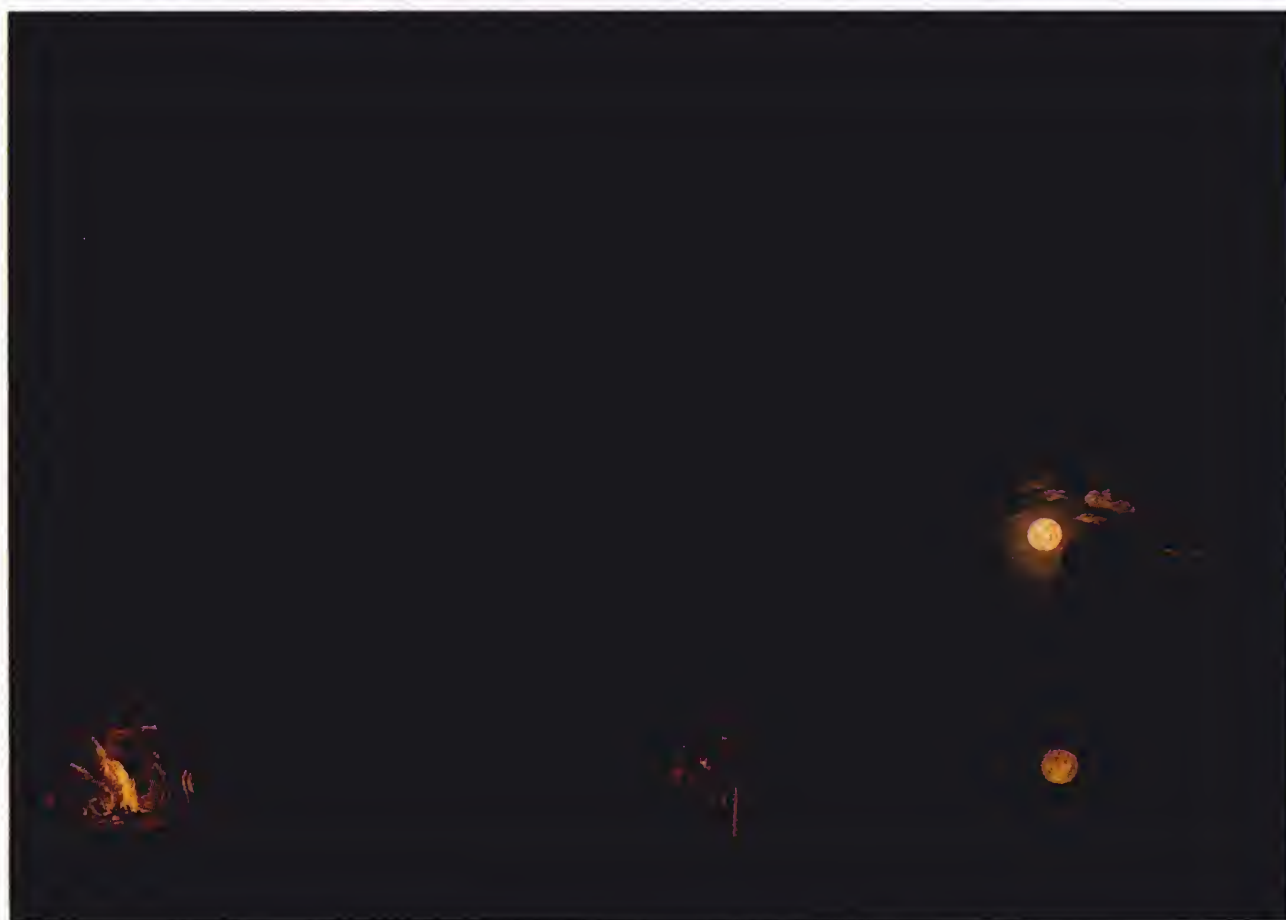
在德国，田园风景画大师亚当·埃尔舍默（1578年～1610年）创作了《避难埃及》（图343）。从画面多处的用光处理和画中几可乱真的“银河”，我们可以窥见当时的艺术家对光学和解剖学的兴趣。但是，与勃鲁盖尔创作的《十二月》以及后来的一些风景画一样，这幅画通过精心地构图而营造出一种氛



图342：左上图，皮耶特·勃鲁盖尔（约1525/1530年～1569年），《收割》（创作于1565年），木板油画，1.18米×1.61米（合46又1/2英寸×63又1/4英寸），纽约，大都会博物馆。

图343：左下图，亚当·埃尔舍默（1578年～1610年），《避难埃及》（创作于1609年），铜板油画，31厘米×41厘米（合12又1/5英寸×16又1/8英寸），德国慕尼黑，古画陈列馆。

图344：右下图，罗兰特·萨威里（1576年～1639年），《鲜花花束》（创作于1612年），木板油画，49.5厘米×34.5厘米（合19又1/2英寸×13又5/8英寸），瓦杜兹（列支敦士登首都），列支敦士登王子收藏。



围，人物仅占据画面的一小部分；但是画中的氛围和人物却恰恰是这一微妙而亲切的风景的亮点。雅各布·凡·瑞斯代尔（1628年～1692年）创作的《哈勒姆风景》（图346）也描绘了天空和大地连成一线的风景，只是其中点缀着圣巴夫的教堂和风车，光线从空中投落到泛白的田野上。这幅画不但表现了当地的产业和城市自豪感，而且令人想起勃鲁盖尔和埃尔舍默笔下的荷兰风景画。因此在当时的观赏者看来，代表了荷兰风景画蕴含的丰富意义。

佛兰德斯风景画和花卉画家罗兰特·萨威里（1576年～1639年）在布拉格为他的艺术资助人鲁道夫二世作画。萨威里在作品中展示了他对植物学和动物学的浓厚兴趣。在萨威里创作的20幅著名静物写生画（图344）中，他描画了大约150种不同的花卉和70种昆虫以及小动物，而且还表现了四季、自然和生命的短暂。肖像画也常常被用来表现“生命的短暂”，例如，伦勃朗创作的《尼古拉斯·塔普医生的解剖课》（图345），就驾轻就熟地表现了这一主题。在塔普的著作中，提到这种解剖课不仅仅以实例对比人们已经认可的权威观点（16世纪伟大的解剖学家安德里亚·维萨里，著有《人体的构造》），同时还表现了造物者的非凡智慧。



图346：雅各布·凡·瑞斯代尔（1628年～1692年）创作的《哈勒姆风景》（创作于约1670年），帆布油画，55.5厘米×62厘米（合21又7/8英寸×24又3/8英寸），海牙，莫瑞泰斯皇家美术馆。

图345：伦勃朗·凡·莱恩（1606年～1669年），《尼古拉斯·塔普医生的解剖课》（创作于1632年），帆布油画，1.7米×2.17米（合5英尺7英寸×7英尺1又1/4英寸），海牙，莫瑞泰斯皇家美术馆。



当代生活写照

无论是传统的地位象征的正式肖像画，还是描绘时兴的行为和事物的绘画，荷兰和佛兰德斯的绘画都是当时人们的生活写照。即使是最保守的世俗肖像画，艺术家也有不少创新突破。其中最具影响力的创新是由凡·代克倡导的。他仿效提香的画风，描绘自然的人物动作，典雅的姿态和贵族式的背景，并且改变了整个欧洲的宫廷肖像画画风（图356）。

弗朗斯·哈尔斯（1581年/1585年～1666年）以他创作的现代版《浪子》（图348）表现他在小旅店里认识的两个新朋友，诙谐地表达了他对时髦的衣着和寻欢作乐生活的不以为然。像



这类的风俗画和当时其他的一些静物写生画（图347）都寓意于乐，将感官享乐看作是双刃剑。桌子上奢侈或者说美味的食物和餐具有一种被遗弃的感觉，似乎就餐的人和画中的蜡烛一样，突然遭遇了他们的宿命。

对尼德兰艺术中的符号和象征的诠释，尤其需要根据特定



图347：左上图，威廉·克拉斯·海达（1593/1594年～1682年），《带肉馅饼的盛宴一瞥》（创作于1635年），帆布油画，1.074米×1.05米（合42又1/2英寸×43又1/2英寸），美国华盛顿，国家美术馆。

图348：右上图，弗朗斯·哈尔斯（1581年/1585年～1666年），《小旅店的年轻男女》（又称《年轻人兰普和他的心上人》，创作于1623年），帆布油画，105.4厘米×79.4厘米（合41又1/2英寸×31又1/4英寸），美国，纽约，大都会艺术博物馆。

图349：左图，扬·凡·德尔·海顿（1637年～1712年），《阿姆斯特丹的绅士运河一景》（约1670年），帆布油画，33.5厘米×39.7厘米（合13又1/4英寸×15又5/8英寸），美国洛杉矶，埃德华·威廉姆·卡特夫妇收藏。

图350：对页图，约翰内斯·维米尔（1632年～1675年），《拿水罐的年轻妇女》（约1662年～1664年），帆布油画，45.7厘米×40.6厘米（合18英寸×16英寸），美国纽约，大都会艺术博物馆。

的背景而定：这其中包括绘画本身、艺术家、他所生存的时代和空间。维米尔笔下的妇女手拿水罐和水盆（在早期时期是一种圣母玛丽亚式的纯洁的象征），桌子上还有一个珠宝盒（图350），但是这位妇女看起来却并非像国家安定时期的男人那样，纵情物欲。从更广的角度来看，维米尔以均衡和谐的构图和色彩巧妙地烘托了这一主题，表现了荷兰人在短暂的和平富强时期的生活。

在德·维特描绘的聚会场景（图339）和扬·凡·德尔·海顿笔下精心描画的阿姆斯特丹运河（图349）中，我们也可以领略到同样的舒适和安宁感。即使这些描绘建筑的绘画，虽然并不像专业创作的，国有或者私人的肖像画（图345）那样明显，仍然主要是为了昭显荷兰的特征。荷兰艺术的黄金时期最早是由这些生存在荷兰“黄金时代”的艺术家和作家们来表现的。

沃尔特·利特克



1531年，坎特伯雷圣公会赋予英国国王英国教会的最高领袖地位。这一举措标志着英国中世纪艺术的完结——宗教题材的艺术创作也因此被取缔，而教会也不再是重要的艺术赞助者。此时的绘画大多是为国王和朝臣们创作的肖像画，而这些肖像画也随着英王亨利八世、爱德华六世、玛丽一世以及伊丽莎白一世等不同的统治朝代而改朝换代。由于英国当地没有艺术流派，因此英国的画家流派多来自外国访问画家或者移民艺术家。这些艺术家多来自德国、佛兰德斯和荷兰，其中包括汉斯·伊沃斯（图352）、马克斯·吉拉特斯（图354）、小汉斯·霍尔拜因（图351）、安东尼斯·莫尔（1517年~1576年）和奎林·斯科洛特斯（1537年~1553年）等。霍尔拜因于1532年在英格兰定居，并在1537年成为亨利八世的宫廷画师，堪称旅英画家的先驱。此时，英国也有一些本土肖像画家——例如乔治·古尔（约1540年~1596年）和罗伯特·皮克（创作生涯1576年~1623年）。英国本土肖像画画家中最著名的是微型肖像画家尼古拉斯·希利亚德（图353）。尼古拉斯·希利亚德曾经撰写了英国第一部艺术论文集《微型肖像绘画艺术》（1598年~1602年/1603年）。这本书创作于1598年至1602/1603年期间，却历经了三个世纪之久才被出版。但是，尼古拉斯·希利亚德这本手稿的内容却已经在艺术赞助者、艺术爱好者和艺术家们之间广为流传。不仅如此，17世纪有关绘画技巧的著作也仿效了希利亚德的这本著作。希利亚德曾经教授弟子艾萨克·奥利弗（1565/1567年~1617年）微型肖像画的创作。1568年奥利弗还在孩童时期就从法国移居英国，最终赢得与老师齐名的声誉。他曾经在1604年为丹麦的安妮女王创作微型肖像，并且成为亨利王子唯一的微型肖像画画师。希利亚德和奥利弗的艺术创作深受文艺复兴时期的意大利和法国艺术风格的影响，而且证实了绘画和素描是当时贵族男子和绅士所接受的“理想教育”中的一部分。1561年，巴达萨尔·卡斯蒂利奥内创作的《朝臣》在英国出现了英译本，而到1598年，乔瓦尼·保罗·洛马佐创作的《论绘画的艺术》也在英国问世。

在16世纪，英国民间（非宫廷和达官显贵）的艺术收藏品往往数量稀少而且质量欠佳。富有的客商、店主、手工匠和神职人员死后的遗物是当时民间艺术收藏的见证。与主要收藏肖

像画的君主和朝臣们不同，这些人收藏的艺术绘画主要是根据《新约》和《旧约》里的圣经故事创作的。但是，后人却无从分辨这些绘画有多少是出自于英国画家的手笔，尤其是大部分民间藏画看起来都像是从低地国家（指荷兰、比利时、卢森堡三个国家）进口的。

1613年至1614年期间，阿伦德尔伯爵和伯爵夫人在建筑师尼古·琼斯（1537年~1652年）的陪同下开始了欧洲环游之旅和意大利之旅，并从此揭开了英国艺术的新纪元。此时，挥金如土的查理一世（图356）这样的统治者并不是唯一的大型艺术精品收藏者，像阿伦德尔伯爵这样的贵族们也拥有大量的艺术收藏品。阿伦德尔伯爵收藏了第一批真正的古典雕塑（图355）。国王、阿伦德尔伯爵和白金汉公爵所拥有的艺术收藏品堪称壮丽辉煌。这些艺术精品都是古代和现代艺术大师们的杰作，尤其以威尼斯和佛兰德斯艺术家的作品为主。威尼斯和佛兰德斯的艺术作品反映了17世纪绘画成就最高的类别——历史画的风格。虽然英国此时还没有皇家或者官方的艺术院校，但是仍然有一些艺术学会存在。这些艺术学会负责散发艺术家的著作和素描册子。这些著作的读者包括艺术家的主顾、业余爱好者、专业艺术家、手工匠和住宅画匠等。其中最早的艺术著作包括亨利·皮查姆创作的《绘画艺术》（1606年）和《绅士的艺术实践》（1612年），书中囊括了素描、绘画和艺术史等内容。在1634年创作的《有修养的绅士》中，皮查姆将英国绅士定义为“古玩家”（意大利语viruoso），也就是收集古代雕像、铭文和硬币的收藏家。但是这个意大利名词的含义后来经过延伸，涵盖了所有的艺术和科学。古玩家既用来形容像阿伦德尔伯爵这样的艺术收藏家，也代表拥有众多不同艺术藏品的人：比如本世纪中期，在伦敦南朗伯斯区创立了特拉德斯坎特博物馆的约翰·特拉德斯坎特。那些受过教育的人们（包括淑女和中产阶级）都对这些艺术著作所灌输的观点非常熟悉：藏品既要能满足收藏者的好奇心，也能取悦于客人并让他们增长见识。收藏者可以收藏任何东西，且收藏者不必是达官显贵；只要手头宽裕，任何人都可以成为收藏家。在英国内战和英国联邦（1642年~1660年）时期，这些观点随着无数的艺术教育项目传遍英国的各个社会阶级。

在英国王政复辟（1660年）之后，贵族们并不像从前那样依赖朝廷，同时也受到了更好的教育。此时的中产阶级不但更富有，而且更渴望跻身于上流社会。从17世纪最后二十五年的遗物清单中，我们可以看出：伦敦的商人、店主、工匠、律师和医生所拥有的绘画数量和价值，与现代职业的发展和消费的增长成正比。逐渐增长的艺术品需求，加上艺术学院（第一座艺术学院成立于约1673年）提供的教学机构以及新的艺术销售渠道（第一家艺术拍卖廊成立于1692年），都为英国画派和现代艺术市场奠定了基础。而英国本土以及国外移民艺术家和交易商都为这一转变作出了贡献。从一开始，英国的艺术共同体就具有多国化特征。在17世纪上半叶，两位最伟大的当代佛兰德斯艺术家来到了英国。彼得·保罗·鲁本斯（1577年～1640年）在1629年至1630年期间为了外交使命来到英国，并且为国宴厅（1636年修建）创作了天顶画。安东尼·凡·代克（图356）于1632年定居伦敦，并开创了新式肖像画风格。鲁本斯和凡·代克对英国绘画的色彩、构图、人物姿态，尤其是审美都有深远的影响。英国本土的肖像画画家包括威廉·多伯森（1611年～1646年）、亨利·斯通（1616年～1653年）、罗伯特·胡克（1605年/1606年～约1660年）以及艾萨克·富勒（1606年～1672年）。彼得·雷利（1618年～1680年）创作的具有感官之美的肖像画，曾经在查理二世统治时期风靡一时。当时可以与雷利分庭抗礼的画家是约翰·麦克尔·莱特（1617年～1700年）。但是，威廉·韦辛（1655年～1687年）却尤其受到詹姆斯二世的青睐；此外，约翰·莱利（1646年～1691年）和高德弗里·奈勒（1646年～1723年）则在1688年被英王威廉三世任命为首席宫廷画师。

在17世纪末至18世纪初，由于贵族逐渐取得更多的权势，并且修建了豪华的乡村别墅，装饰绘画开始流行。因此法国和威尼斯的装饰画画家和历史画画家纷沓而来。但是到这个时候，英国艺术流派已经培育出第一位历史画和装饰画画家，詹姆士·桑希尔（1675年～1734年）（图358）。

1711年，在肖像画画家奈勒的领导下，伦敦大皇后街出现了一座私家艺术学院。这座私家艺术学院学员众多，标志着一个新时代的来临。1768年，英国皇家艺术学院（图363）的成立

则标志着这一新时代的顶峰。与意大利以及法国的艺术学院不同，英国的官方艺术学院并不是以朝廷为中心的艺术资助体系的产物，而是随着相互制约的机构而形成的非集中性体系的产物，这其中还包括艺术市场的发展和艺术受众的增长。英国艺术学院是在1640年英国资产阶级革命激发下的社会和经济转变的结果。在此后大约一个世纪的时间里（1673年～1768年），英国艺术学院仍然是非政府管制的、自给自足的私人团体，并且以增加市场的艺术需求为目的，由艺术家们共同管理。艺术学院向所有的艺术家开放，没有任何种族、国籍、宗教和职业歧视。1720年～1724年期间，艺术学院在圣马丁路开设，并由流亡的胡格诺教徒艺术家路易斯·雪伦管理；而1735年～1768年期间，这座设在圣马丁路的艺术学院转由威廉·霍加斯（图359）和其他艺术家管理。同期，英国还创立了其他形式的艺术团体：包括艺术俱乐部，其中著名的是圣卢克古玩家俱乐部（1689年～1743年）和玫瑰皇冠俱乐部（1704年～1745年），还有自1760年起由艺术家学会和自由艺术家协会组织的当代艺术年度展。1761年，有12000人参加了当年的当代艺术展，而第二年则有13000人购票参加。艺术史和艺术理论也随着英国艺术流派、赞助人、收藏和公共艺术的发展开始崛起。在1711年，两位艺术学院成员，雕版版画家乔治·沃图（1648年～1756年）和肖像画画家老乔纳森·理查森（1665年～1745年）都是重要的艺术著作的作者。沃图在约1711年～1751年期间完成了第一部自文艺复兴时期起至当代的《英国艺术史》（1929年～1950年出版）。而第一部包涵从艺术创作到艺术欣赏等整个艺术领域的著作，是由理查森在1715年～1719年创作出版的《绘画理论、评论艺术随笔和艺术鉴赏》。撰写这些艺术著作的作者们十分了解以市场为基础的学会系统的发展潜力，也就是说不依靠宫廷或者脱离官方艺术资助和控制。事实上，假如由汉诺威皇室（英王乔治一世、乔治二世和乔治三世）掌控的话，英国画派根本就不会存在。虽然有一些当代艺术创作是由威尔士王子弗雷德里克和一些高级贵族出资赞助的，但是大部分上流社会收藏家是在意大利旅行的时候，或者通过进口来购买过去和当代艺术大师们创作的名画（主要是意大利画家）和古代艺术雕像（主要是罗马雕像）。

在18世纪，尤其是在英法七年战争结束之后（1763年），“环游欧洲之旅”为艺术赞助者们和艺术家提供了重要的艺术学习经验，并且组成了一个有力的“美德”协会。据说迪利坦提学会（成立于1732年）就是在这段时期成立的。因为迪利坦提学会的全部成员都历经过环游欧洲之旅，这些成员1777年雇佣乔舒亚·雷诺兹（1723年~1792年）为整个迪利坦提学会创作了全体成员画像。雷诺兹曾经在1749年至1752年期间在意大利学习古代、过去和现代艺术大师的名作，并成为皇家艺术学院的首任校长。在伦敦期间，他把意大利模特画法和理查斯的理论——“突出表现人物的特征……对于描绘人物面部表情的肖像画家来说是至关重要的”——应用于英国本地模特，无论被画的人是贵族还是平民。雷诺兹创作的《海军准将奥古斯塔司·凯珀尔》被誉为是现代英国版的《（梵蒂冈绘画馆的）阿波罗》（图361）。但是强烈反对欧洲环游之旅和创立皇家艺术学院的霍加斯，却对这种摹绘画深恶痛绝。霍加斯和这段时期其他伟大的艺术家一样，从属于另一个不同的艺术传统：他们偏向于北欧画派而且更具有爱国热诚。霍加斯从属的艺术传统以“古代艺术学会”等机构为代表。学会的成员和热爱意大利艺

术和古典艺术风格的迪利坦提学会成员不同，鼓励艺术家们研究不同领域的古代艺术，尤其最重要的是研究流传下来的古代和中世纪英国艺术，也就是扎根英国本土的文化和艺术。

虽然英国皇家艺术学院第一任校长是参加“环游欧洲之旅”的雷诺兹，但是英国皇家艺术学院却逐渐证明学院是为所有艺术家成立的，也包括热衷于英国本土艺术的艺术家。在英国和欧洲公众面前，英国皇家艺术学院承认了英国艺术的制度化。假如没有这一正式承认，英国艺术流派很难被认为是一个主要的国家艺术风格。

图353：尼古拉斯·希利亚德（1546/1547年~1618年），《站在玫瑰花丛中的男子》（约1587年），羊皮画，13厘米×7厘米（合5又1/8英寸×2又3/4英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



图351：小汉斯·霍尔拜因（1497年/1498年~1543年），让·德·特维尔和乔治·德·赛尔夫的《大使》（1533年），橡木油画，2.07米×2.09米（合6英尺9又1/2英寸×6英尺10又1/4英寸），伦敦，大英博物馆。



图352：右图，汉斯·伊沃斯（创作生涯1540年~1574年），《达恩利勋爵和他的弟弟》（1563年），嵌板油画，6.85米×3.81米（合22英尺5英寸×12英尺6英寸），皇家收藏，温莎城堡。

英国都铎王朝的肖像画

人物肖像画是英国16世纪的主要绘画艺术种类；肖像画主要是艺术家们为国王和有权势的朝臣创作的。此时绘制肖像画的画家也多是外国艺术家。但是来自英格兰埃克塞特的微型肖像画家尼古拉斯（图353）却是其中的特例。当时像国王亨利八世这样的艺术赞助者，尤其看重画家描绘人物相貌的能力、模仿的能力和精湛的绘画技巧，而希利亚德创作的《让·德·特维尔和乔治·德·赛尔夫大使》（图351）恰恰综合了这些备受艺

术赞助人青睐的艺术家品质。希利亚德在这幅画中还画上了一颗骷髅，看上去好像是变形镜里面的景象。此时的肖像画，尤其是全身肖像画多为大型肖像画。《达恩利勋爵和他的弟弟》（图352）这幅肖像画虽然迷你，但是看上去却像一幅尺寸较大的微型画。这种微型画多用来创作私人小像，镶在用宝石装饰的背景框里。就像希利亚德曾经描述得那样：这种带相框或者装饰着完美画像的微型画（图353），有一种“亲密性”的诱人魅力，因此很快就在伊丽莎白女皇统治后期流行起来。希利亚德

德曾经于1576年到1578年在法国进行艺术创作，并受到意大利文艺复兴艺术的影响，他实际上是女王的首席御用画师。伊丽莎白女王的大型肖像画也在当时很走俏。对那些急于取悦于女王的朝臣们和位居高位的贵族们来说，女王的画像几乎成了必备之物，而且至少要拥有女王的一幅画像。尤其当英国在1588年击败了西班牙舰队之后，青春永驻的“偶像式的”女王画像，变得越来越梦幻、华丽和精致。其中，《迪奇雷女王像》（图354）是为了纪念女皇1592年访问迪奇雷而绘制的。在这幅肖像画中，神圣的女王站在地球上，更确切地说是站在英国的版图上，而她的双脚正踏在距离迪奇雷很近的地方。



图354：马克斯·吉拉特斯（1561/1562年~1636年），《迪奇雷女王像》（约1592年），帆布油画，2.41米×1.52米（合7英尺11英寸×4英尺11又7/8英寸），伦敦，英国国家肖像画美术馆。

英国绘画的远大抱负

历史题材绘画在17世纪达到顶峰，但是在英格兰，王公贵族们要求艺术家创作得最多的却是肖像画（图355、图356）。查理一世和阿伦德尔伯爵等王公贵族们还同时收藏过去和现代艺术大师的名画。丹尼尔·米顿创作的一对阿伦德尔伯爵和他的夫人肖像画，正是这种新艺术品位的展示：收藏者不但收藏古典雕塑和绘画，而且还将这些艺术品陈列在新建的画廊中。

曾经长期在意大利居留的安东尼·凡·代克（1620年~1627年期间在意大利），于1632年正式定居英格兰并成为查尔斯一世的宫廷画师。凡·代克被查理一世封为骑士，后来在

1638年正式加入英国国籍。安东尼·凡·代克在英国开创了恢宏壮丽的肖像画风格。凡·代克借鉴了佛兰德斯和意大利各种恢宏壮丽的肖像画风格，这些肖像画包括半身像、气度不凡的全身肖像和骑士像（图356）。高雅的仪态和表现被画人的丰富



图355：丹尼尔·米顿斯（约1590年~1647年），《阿伦德尔伯爵，托马斯·霍华德肖像》（约1618年），帆布油画，2.07米×1.27米（合6英尺9又1/2英寸×4英尺2英寸），伦敦，英国国家肖像画美术馆。

图357：彼得·雷利（1618年~1680年），《沉睡中的山林水泽仙女》（约17世纪50年代），帆布油画，1.29米×1.45米（合50又3/4英寸×57又1/16英寸），伦敦，德尔维奇画廊。



图356：安东尼·凡·代克（1599年~1641年），《查理一世骑马像》（约1637年~1638年），帆布油画，3.67米×2.92米（合12英尺1/2英寸×9英尺7英寸），伦敦，国家美术馆。

内心世界是凡·代克典型的肖像画风格。

凡·代克的接班人彼得·雷利，在荷兰接受艺术训练之后，于1641年至1643年期间移居英格兰，并在1661年成为查理一世的宫廷画师。雷利的肖像画并没有凡·代克创作的肖像那样有力和典雅，但是却更具有感官美，并且为英国的艺术家们展示了各种各样标准的画中人物姿势。雷利创作的《沉睡中的山林水泽仙女》（图357）是通过对裸体模特儿的仔细研究之后创作的。雷利也是英国画派以及艺术学院的先驱。他约1673年在一家私人艺术学院指导以真人为模特儿的绘画，而这座私人艺术

学院是英国第一座有据可考的艺术教育家学院。

如果雷利是一位传统的历史画画家，那么詹姆士·桑希尔则是第一位可以和外国装饰画画家争锋并获得重要艺术创作项目的英国本土画家。桑希尔创作的寓言画反映了英国历史上近期的主要历史事件。在格林威治医院的彩绘大厅（图358）中，桑希尔创作了一幅新教徒继承王位的寓言画，展示了自1688年以来英国新王朝的辉煌政绩。英国画派的艺术家们受到詹姆士·桑希尔的启发，也开始创作与本国现代历史有关的绘画。



图358: 詹姆士·桑希尔（1675年~1734年），《乔治一世和其家人》，画的右方是桑希尔的自画像（1722年~1724年），装饰壁画，格林威治，皇家海军医院，上大厅。

英国画派的诞生

在18世纪，各种绘画种类都开始蓬勃发展，此时的英国绘画也开始成为一种主流艺术流派。艺术家们以艺术俱乐部、私人艺术学院和皇家艺术学院为中心组成多国艺术家团体。在1768年之后，英国皇家艺术学院不但为艺术家们提供了以古代绘画和真人模特儿为模型进行艺术创作的机会，并且还为艺术家们提供学习人体解剖的机会（图363）。

此时，画家们的主顾不但包括传统的艺术赞助人（国王和贵族），而且包括新兴的艺术主顾（低于贵族的中上层阶级和城市的中产阶级）。这些艺术家为剧院、观赏花园（例如沃克斯

厅花园，约1738年~1751年）以及慈善机构（育婴堂，约1740年~1757年）等场所创作装饰画。他们还担任出版社的设计师，并且在一年一度的艺术展（首届艺术展在1760年举行，而自从1769年之后，皇家艺术学院成为艺术展的承办方）上展览并且售卖作品。

此时，肖像画仍然是英国最受欢迎的绘画。乔舒亚·雷诺兹（1723年~1792年）创作的恢宏（古典风格的）的肖像画（图361）以及托马斯·金斯伯格典雅的（自然写实）的肖像画（图362），成为当时最杰出的英国肖像画作品的代表。

到18世纪20年代，英国开始流行一种新的绘画风格（图

图359：威廉·霍加斯（1697年~1764年），《浪子的放纵III》（约1733年），帆布油画，62厘米×75厘米（合24又3/8英寸×29又1/2英寸），伦敦，约翰·索恩斯画廊。



图360：理查德·沃尔森（1713年~1782年），罗马，《从加尼库乐姆眺望圣·彼得大教堂和梵蒂冈的美景》（1753年~1754年），帆布油画，2.07米×1.27米（合6英尺9又1/2英寸×4英尺2英寸），伦敦，泰特画廊。



363)。这种新的绘画风格描绘了家庭成员或者朋友们成群结队地一起享受共同的乐趣，因此被称为“对话式”绘画。

在这段时期，传统的历史画已经不再像从前那样流行，并让位给霍加斯式的根据对日常生活观察创作的现代，且具有道德教化和诙谐的历史画（图359）。卡纳莱托曾经在1746年至1751年期间游访英国，并从此改变了英国地貌画的风格。塞缪尔·斯考特（1702年~1772年）受到卡纳莱托的启发，描绘了泰晤士河美丽的风景。理查德·沃尔森还根据法国画派创作了具有理想主义风格的风景画（图360）。无独有偶，金斯伯格创作的风景画深受荷兰画派的影响，而以德比的约瑟夫·赖特为

代表的画家们则创作了极为优美的风景画（图447）。

水彩画画家在此时也取得了辉煌的成绩，亚历山大·科曾斯（约1717年~1786年）和他的儿子约翰·罗伯特·科曾斯（1752年~1799年）是此时最卓越的水彩画画家。

体育画，尤其在拥有田产的阶级中广为流行。虽然乔治·斯塔宾斯（1724年~1806年）创作的某些绘画作品可以归纳为体育画风格，但是他的绘画方法却与传统的体育画画法相当不同。斯塔宾斯擅长画动物，他在人物、动物和比较解剖方面造诣颇深，而且是一位杰出的肖像画画家。

拉瑞娅·贝格纳弥尼

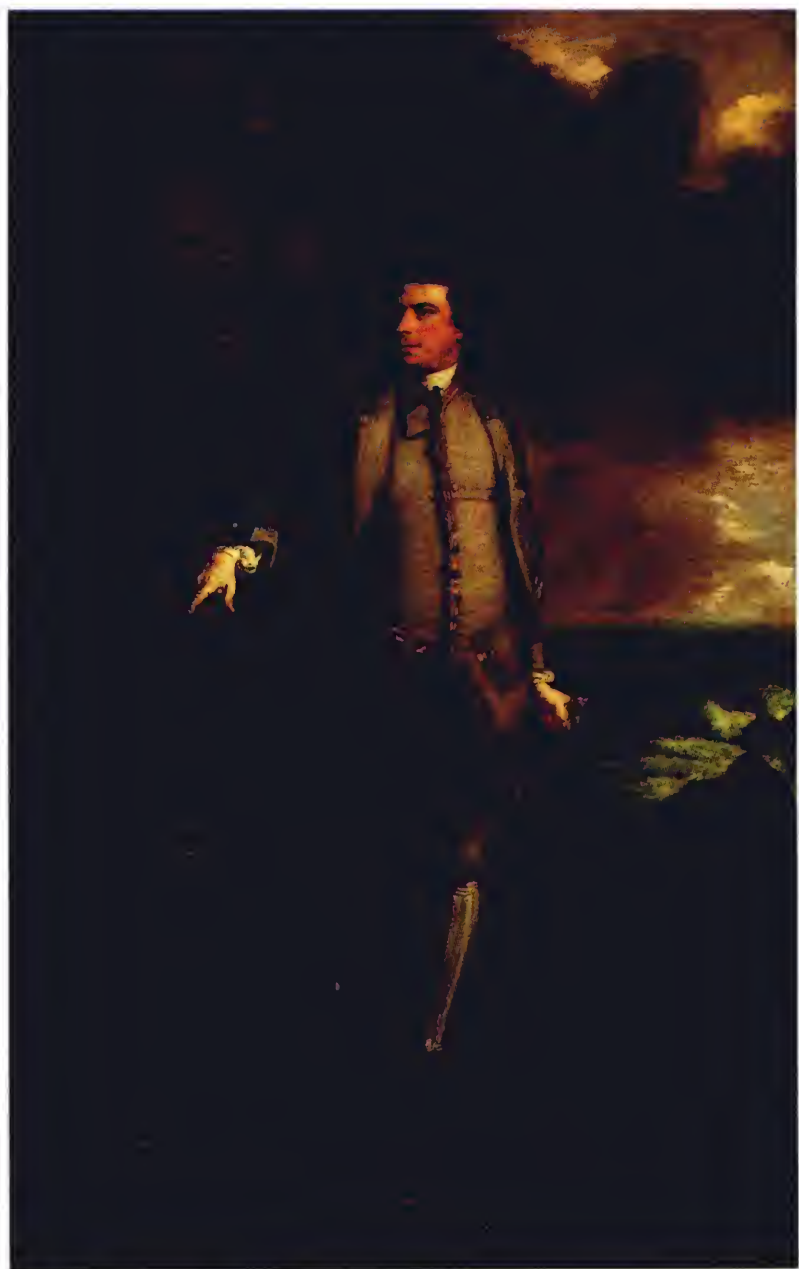


图361: 乔舒亚·雷诺德斯（1723年~1792年），《英国海军分舰队司令官奥古斯塔斯·开佩尔肖像画》（约1637年~1638年），帆布油画，2.39米×1.47米（合7英尺10又1/8英寸×4英尺9又7/8英寸），伦敦，格林威治，国立海洋博物馆。



图363: 约翰·佐法尼（1733年~1810年），《英国皇家艺术学院的院士们》（1771年~1772年），帆布油画，1米×1.47米（合39又3/8英寸×57又7/8英寸），皇家收藏，温莎城堡。



图362: 托马斯·金斯伯格（1727年~1788年），《豪氏伯爵夫人玛丽肖像》（约1763年~1764年），帆布油画，2.43米×1.54米（合7英尺11又5/8英寸×5英尺5/8英寸），伦敦，肯伍德。

阿尔布雷特·丢勒（1471年～1528年）在很早的时候就开始尝试运用蚀刻法，来创作雕版版画和明暗对比法创作木刻版画，从而在很大程度上改进了雕板版画和木刻版画的技术，并拓展了版画的领域。在丢勒的启迪下，多瑙河艺术学院的阿尔布雷克·阿尔特多弗（约1480年～1538年）等蚀刻师以丢勒版画中的风景画为背景参考，创作了日耳曼式的自然景观画（图346）。同样也是受到丢勒的启发，德国纽伦堡的画坛小大师们创作了精美的小型雕版版画。这些小型雕版版画因为小巧精致而且很容易贴到书中或者摆放到收藏家的展示柜中而深受收藏家们青睐。为了满足那些精于此道的收藏家的品位，汉斯·西博尔德·贝哈姆（1500年～1550年）兄弟和巴特尔·贝哈姆（1502年～1540年）等画坛小大师们延续了丢勒喜爱的意大利题材版画和裸体画（图369）。丢勒的另一位弟子，汉斯·巴尔东·格林（1484/1485年～1545年）却并非因为创作技巧娴熟闻名。令巴尔东声名鹊起的是他创作的大胆奔放的木刻版画。他于1544年创作的神秘版画《被施幻的马夫》便是其中的代表作。

在宗教改革期间，木刻版画多被用来做报刊以及社会讽刺和评论的插图。老卢卡斯·克拉纳赫（1472年～1553年）在1522年为路德教派的《九月圣经》创作插图，他的作品还包括描画宗教事件的鲜艳大幅版画。由新教引发的反圣像运动为各种形式的版画提供了机会。与绘画、雕塑和彩色玻璃镶嵌画不同，版画可以四处流通，一般多为私人收藏，而且往往以批评偶像崇拜为题材，艺术寿命也相对短暂。虽然宗教绘画受到严格的限制，但是世俗题材却为版画艺术家提供了重要的创作机会，他们很快就创作了收藏者们期待的风景画、神话画和风俗画。

拉斐尔·桑齐奥（1483年～1520年）的去世似乎引发了雕版版画历史的决定性的转折。因为拉斐尔的去世，马可安东尼奥·莱蒙迪（1480年～1534年）和他的助手们收到的艺术家素描原作（图370）开始减少，而那些根据拉斐尔的作品制成的雕版可能流落到拉斐尔的代理商贝佛利亚手中。在当时，雕版版画除了是原始媒质，仍然是以艺术家的素描为基础并由艺术家和版画师共同创作的版画：安德里亚·曼坦那（1430/1431年～1516年）和他的雕版师正是采取了这种合作模式。雕板版画的创作一直持续下来，但是后来专业的雕版师也开始使用绘

画或者在新刻板上重新雕刻已经创作过的版画。由此，真正的可复制的版画诞生了，只有专业版画师才以版画的形式来制作平价的可流通的绘画和其他艺术形式的作品。

可复制的雕版版画自16世纪后半叶开始盛行，并且一直持续到19世纪中叶摄影技术的出现。在安特卫普，希罗尼穆斯·考克（约1510年～1570年）根据意大利版画印刷公司的模式，经营他的“四风迹象”版画印刷公司。考克的雕版师根据老皮耶特·勃鲁盖尔（1525/1530年～1569年）的素描和弗朗斯·弗洛里（约1516年～1570年）以及梅尔滕·凡·海姆斯凯尔克（1498年～1574年）创作的意大利式绘画制作版画。这些绘画对职业版画的发展起到了至关重要的作用：菲利普·加勒（1537年～1612年）创立了自己的版画印刷工厂，乔治·齐西（1520年～1582年）在法国后来又回到意大利继续创作版画，柯内利斯·考特（1533/1536年～1578年）则在意大利以费德里克·巴洛克（1535年～1612年）和提香的绘画为蓝图制作版画。从此，以考特的版画印刷公司为开端，雕版师和版画印刷商开创了版画生产王朝。

16世纪后期，北欧版画中最出色的版画家是亨德里克·戈尔齐乌斯（1558年～1617年）。戈尔齐乌斯曾经在考特影响下在意大利为考特的公司工作。之后他又和考特公司的另一个版画家德瑞克·沃克兹·科恩海特（1519年～1590年）一起移居到哈勒姆，并在当地开办了他自己的版画印刷公司。戈尔齐乌斯亲身经历过专业版画制作的所有阶段。他本身就是一位版画师，并且和巴托洛梅乌斯·史普兰格（1546年～1611年）一起根据素描制作版画。他制作的版画模糊了原画和复制版画之间的界限，例如他仿照版画大师丢勒和卢卡斯·凡·莱登（1494年～1533年）的风格制作的收藏版画几可乱真。不仅如此，他还为其他的版画师提供版画设计。最后，他放弃了版画制作转攻创作——从此完成了他不断上升的职业发展的最后一步。

16世纪末期，用于制作原创版画的蚀刻法已经发展成熟——从此凹版版画制作的两个主要技术不可避免地分道扬镳。这时，只有法国蚀刻师雅克·卡洛（1592年～1635年）和他的弟子亚伯拉罕·伯斯（1602年～1676年）仍然坚持把这两种不同的版画制作方法相结合来模仿雕刻。卡洛的蚀刻版画捕

捉了欧洲巴洛克艺术浮华和激烈的风格。在制作原创版画方面，帕尔米贾尼诺（也叫弗朗西斯科·马佐拉，1503年~1540年）之后的意大利画家更偏爱流畅而迅速的蚀刻法（图366）。蚀刻版画与专业雕版版画那光滑细致的图形组合（由线条和符号组成）形成强烈的反差：阿格斯提诺·卡拉奇（1557年~1602年）和安尼巴尔·卡拉齐（1560年~1609年）兄弟制作的版画就体现了这样的差异。同样是在17世纪的意大利，萨尔瓦托·罗莎（1615年~1673年）制作的蚀刻版画虽然是以他自己的绘画为蓝图，但是他的版画却总是能体现出鲜明的风格。另一位意大利巴洛克风格蚀刻版画家乔瓦尼·贝内托·卡斯蒂廖内（1610年?~1670年）制作形式活泼的示意蚀刻版画，而且还发明了软平面上进行蚀刻和单版画，但是这两种版画直到后来才被更广泛地探索。

受到荷兰民族主义的熏陶，蚀刻版画中增加了新的世俗题材。不仅如此，蚀刻版画受到富有、热忱的中产阶级收藏者的喜爱，在荷兰共和国时期达到鼎盛。17世纪早期由哈勒姆艺术家们创作的一套风景版画，在某些方面受到多瑙河画派的启发，以荷兰本土的乡间为原型描绘了令人耳目一新的自然景色。这套版画的视角很低，而不是像博鲁盖尔的版画那样高悬在头顶，因此版画的主人往往有一种身临其境的感觉，仿佛走在荷兰美丽的乡间。哈勒姆的风景版画师中也并不完全都采用这种写实手法来创作版画，比如赫拉克里斯·皮耶特斯·塞赫尔斯（1589/1590年~1633/1638年）就是一个例外。塞赫尔斯创作的版画非比寻常，主要以观察到的主题为主（例如矮小的落叶松），但是却以出世的方式表现出来（图365）。

伦勃朗·凡·莱恩（1606年~1669年）曾经受到塞赫尔斯在版画技巧探索方面的影响。他的创作丰富了荷兰版画的传统，例如他创作的《三棵树》（图367）和《黄金过磅员的领地》（1651年）在空间和氛围方面，所表现出来的无以伦比的空间感和真实感令人叹为观止。伦勃朗对版画最重要的贡献，是他为了满足虔诚教徒的需求而创新的宗教版画。伦勃朗在版画创作中逐渐地增加了铜版版画，并以《基督显圣》（1655年）和《三个十字架》（1653年~1660年?）为他的版画创作圆满地画上了句号。这些铜版画在制作过程中固有的质地变化更显示

了这位版画和绘画双绝的艺术大师的大胆突破。

在伦勃朗去世之后，人们对他所创作的版画的收藏和鉴赏，意味着原创版画的价值开始超过复制版画。原创版画在19世纪60年代随着蚀刻版画再次兴起而达到巅峰。同时，复制版画也取得了轰动一时的成功。彼得·保罗·鲁本斯（1577年~1640年）受到戈尔齐乌斯的启发，并且仿效提香在威尼斯灵活地运用原创版画雕刻师和复制版画雕刻师以及木刻版画雕刻师来提高并宣传自己的声望的做法，雇用了像柯内利斯·加勒（1576年~1650年）和卢卡斯·沃斯特门（1595年~1675年）（图372）等版画制作师，以及技巧精湛的木刻师克里斯多夫·杰格尔（卒于1652年）。鲁本斯最出色的弟子安东尼·凡·代克根据他在《肖像画》（约1626年~1636年）中的画像，完成精美的蚀刻版画制作的第一阶段，而后再根据时下流行的风格对这些肖像画进行精细地雕刻。在法兰西，即使是罗贝尔·南特伊（1623年~1678年）最原汁原味的肖像版画也会采取这种润饰办法。尼古拉斯·普桑（1594年~1665年）创作的无数版画，更是确立了版画与学院派历史画之间的紧密关系。

到18世纪，法国复制版画家皮埃尔·德沃特（1663年~1738年）和他的儿子以及侄子一起完善了一套用来表现版画画面色泽的复杂鐫刀雕刻法。这种以蚀刻线条为基础并采用鐫刀雕刻对画面进行完善润饰的方法，成为另一种复制版画的方法。这套复杂的鐫刀雕刻法曾经被一些版画家用为收藏家让·勒·约利埃勒（1686年~1766年）的“Recueil Jullienne”（1735年）制作版画。“Recueil Jullienne”是专门收录让·安东尼·华托（1684年~1721年）的“雅宴画”（图374）的集子。

凹雕版画的色调处理方法——例如，美柔汀法（即网纹版法1642年发明）、蜡笔画技法（用来复制色粉笔画的刻制技法，利用齿轮或滚轮以及类似的工具来模仿纸上色粉笔的细粒效果，于1757年在法国发明），以及凹（铜）版腐蚀制版法（又称凹蚀镂法，18世纪60年代发明）——代表版画也可以被用来复制用其他艺术媒质制作的绘画：绘画、粉笔画以及水彩画和淡墨画等。美柔汀法尤其适合用来复制约书亚·雷诺兹（1723年~1792年）创作的典雅优美的肖像画。后来，版画的着色技术中引进了彩色，即用“娃娃头上色法”[用“娃娃头”（一种

用碎布做成的擦笔，在法语中是“洋娃娃”或者“玩偶”的意思）给金属板、木刻板或者石板的不同部分单独上墨。以这种方法印出来的彩色版画和采用多个金属板、木刻板或者石板印刷的效果一样，每一部分都只采用一种颜色并且对准后在同一张纸上印刷]将不同的颜色直接涂到一个雕版上来创作出各种混合色彩的版画，或者是运用多个重合的雕版制作彩色版画（例如蜡笔画或者色粉技法），更加强了版画复制作用。彩色上色法被用来制作较便宜的绘画副本，比如洛可可派艺术大师让·奥诺雷·弗拉贡纳尔（1732年~1806年）的绘画摹本。这些版画被装在画框悬挂于墙上，用来装饰洛可可式风格的房间。蜡笔画和色粉笔画技法也被用来复制粉笔画或者色粉画，而且物美价廉，在18世纪风靡一时。

即使在今天我们对原创版画评价更高，但是却不免为18世纪创作的复制版画的精湛技巧所折服。在英格兰，威廉·霍加斯（1697年~1764年）创作的版画，一般都采用混合蚀刻和凹版雕刻两种制作方法。霍加斯的版画与他的绘画密不可分，但



图364: 左上图，阿尔布雷克·阿尔特多弗（约1480年~1538年），带有两棵松树的风景画（约1520年~1523年创作），蚀刻版画，11厘米×16.2厘米（合4又1/2英寸×6又3/8英寸），伦敦，大英博物馆。

图365: 左图，赫拉克里斯·皮耶特斯·塞赫尔斯（1589/1590年~1633/1638年），《生苔的树》（创作年限未考），蚀刻版画，16.9厘米×9.8厘米（合6又5/8英寸×3又7/8英寸），阿姆斯特丹，帝国博物馆。

图366: 右上图，帕尔米贾尼诺（也叫弗朗西斯科·马佐拉）（1503年~1540年），《埋葬》第二版，蚀刻混合铜板雕刻版画，33.1厘米×24厘米（合13英寸×9又3/8英寸），华盛顿，国立美术馆。



是却保留了独有的对英国社会进行讽刺性描画的风格（图373）。不仅如此，霍加斯积极推行1735年的版权法案，有力地提高了版画制作师们保护原作不受剽窃的权利。

在法兰西，加布里埃·圣多班（1724年~1780年）创作了妙趣横生而且颇具美感的蚀刻版画；而意大利的詹巴蒂斯塔·提埃波罗（1696年~1770年）和他的儿子乔瓦尼·多明尼克·提埃波罗（1727年~1804年）、乔瓦尼·巴蒂斯特·皮拉尼西（1720年~1778年），以及乔瓦尼·安东尼奥·卡纳尔（称作卡纳莱托）（1697年~1768年）等艺术家，则沿袭了意大利式的蚀刻版画技巧和风格。老提耶波罗的版画大都是即兴创作，但是版画收藏家对他创作的版画却依然趋之若鹜。老提耶波罗版画中表现出来的神秘莫测的幻想，为弗朗西斯科·德·戈雅（1746年~1828年）创作的《幻想曲》（1799年）奠定了基调。无论是从表现地貌还是抒发建筑式的狂想角度衡量，卡纳莱托和帕拉尼西都是重要的城市建筑蚀刻版画大师。但是，帕拉尼西创作的《监狱》第二版（1761年~1778年）则超越了单纯的建筑画，充满了浪漫主义的想象。

原创蚀刻版画

到17世纪，蚀刻成为制作原创版画的常用方法。帕尔米贾尼诺创作的《埋葬》（图366）便是以流畅迅捷的蚀刻法，挥洒自如地在雕版上勾勒而成。多瑙河画派艺术家们（比如阿尔特多弗）和荷兰的艺术家们也用蚀刻法来创作风景版画。荷兰艺术家们创作的风光版画真实地描绘了荷兰固有的乡村风景，使那些居住在城市里的收藏家们犹如身临其境。伦勃朗1643年创作的《三棵树》不但具有精密复杂的技巧，而且还表现了生动的风格。

和卡斯蒂廖内一样，塞赫尔斯是一位最具实验精神的巴洛克蚀刻版画家。他创作的看似恐怖的《生苔的树》受到多瑙河画派等艺术家的启发，可能是早期以糖水蚀刻法或者剥离蚀刻创作的版画之一。这种糖水蚀刻法是将按照比例调配的砂糖和墨汁或水彩颜料等混合液直接描绘在金属版面上，等液体完全干后再全版面地涂盖防腐蚀液，最后将金属版面浸入水中，描



画过糖水的部分剥离溶解后裸露出金属面，也就是被蚀刻的画面。塞赫尔斯还尝试过采用手绘上色，使用彩色墨和彩色纸，在布上制作版画，反转打样以及切割和重复使用雕版。

原版蚀刻版画和在18世纪走向艺术高峰的专业复制凹版版画反差强烈。专业复制版画线条流畅精细，与原版蚀刻版画参差不齐的线条形成鲜明的对比，而帕拉尼西创作的《监狱》（图368）则集中体现了原始蚀刻版画的风格。有人将帕拉尼西创作的《监狱》第二版看作是对罗马共和国严格的司法制度的赞美，但是这幅版画已经超越了建筑“随想曲”的模式，而代表着短暂和不可预测的人类处境。《监狱》中刻画的颇为壮观的空间预示着浪漫主义时代的来临。随着复制版画日益成功而且越来越程式化，威廉·布莱克（1758年～1827年）和戈雅等原创版画家在这样一个时代中发出了抵制复制版画的呼声。



图367：上图，伦勃朗·凡·莱恩（1606年～1669年），《三棵树》（1643年创作），蚀刻混合铜板雕刻版画，21.1厘米×28厘米（合8又1/4英寸×11英寸），伦敦，大英博物馆。

图368：下图，乔瓦尼·巴蒂斯特·皮拉尼西（1720年～1778年），《吊桥》第七雕版（1761年～1768年创作），蚀刻混合凹雕版画，55.7厘米×41.2厘米（合21又7/8英寸×16又1/4英寸），美国，辛辛纳提艺术博物馆。

复制版画产业

在这段时期，凹版雕刻逐渐摆脱了作为原创版画最主要媒介的角色。画坛小大师们创作的微型版画，传袭了丢勒的版画风格以及他对意大利绘画题材的钟爱（比如满足感官欲望的裸体像）（图369），深受收藏者的垂青。但是当拉斐尔去世后，马可安东尼奥·莱蒙迪（1480年~1534年）和他的版画雕刻师们失去了以拉斐尔的素描为蓝本制作的雕版模板，因此他们开始根据拉斐尔的绘画制作雕版或者在新雕版上重新雕刻。《滥杀无辜》（图370）的两个版本很可能就是按照以上方法制作的。

戈尔齐乌斯在版画制作的各个方面都取得了辉煌的成就。虽然他的版画不能算复制版画，但是他仿照“其他艺术家的风

格”创作的版画（图371）却展现了他复制版画的技巧，而且也体现了当时收藏家逐渐开始欣赏带有版画艺术大师独特风格的作品趋势。戈尔齐乌斯和其他的版画雕刻师根据丢勒的版画创作，发展了整套的版画雕刻技巧。这些雕刻技巧使得他们甚至能复制鲁本斯的绘画（图372）。但是，鲁本斯却并不希望雇佣一位因为创作具有他本人画风的技巧高超的版画制作师，他希望版画制作师从属于他的绘画，而这正是雕版发展的方向。

18世纪的法国复制版画师们只采用推刀进行雕刻，或者用推刀在已经蚀刻过的表面进行雕刻，华托的雅宴画集（图374）中的图画就是用这种方法创作的。霍加斯也采用了这种雕刻方法创作了他的系列版画《时尚婚姻》（图373），用来批判包

图369：左上图，汉斯·西博尔德·贝哈姆（1500年~1550年），《夜晚》（1548年创作），凹版版画，10.8厘米×79厘米（合4又1/4英寸×3又1/16英寸），伦敦，大英博物馆。



图370：右上图，马可安东尼奥·莱蒙迪（1480年~1534年），根据拉斐尔的作品创作的《滥杀无辜》（这幅画中没有包括原作中的冷杉树）（创作时间不考），凹版版画，28厘米×42.5厘米（合11英寸×16又3/4英寸），伦敦，大英博物馆。



图371：右下图，亨德里克·戈尔齐乌斯（1558年~1617年），仿照丢勒的风格创作的《割礼》（创作于1594年），凹版版画，35.1厘米×46.5厘米（合18又3/8英寸×13又7/8英寸），美国芝加哥，艺术学院。



图372：左下图，卢卡斯·沃斯特门（1595年~1675年），以彼得·保罗·鲁本斯（1577年~1640年）的绘画为蓝本创作的《卸下圣体》（创作于1620年），凹版版画，43厘米×56.9厘米（合22又3/8英寸×16又7/8英寸），伦敦，大英博物馆。



办婚姻。因为这套系列版画目的是吸引贵族主顾，他特别雇佣了专业的版画雕刻师来模仿法国复制版画的风格来迎合这些主顾的品位。同时霍加斯还创作一些较廉价的版画，刻意地以一种粗糙的风格来吸引较低社会阶级的主顾。虽然他的版画难免被看作是他的绘画翻版，但是由于版画能涉及并影响更多的观众，因此反而更能有效地传达画作中的教诲意义。

图373：威廉·霍加斯（1697年～1764年），《进餐》或者《早餐》，《时尚婚姻》中的第二幅版画（1745年创作），凹版和蚀刻版画，38.3厘米×46.5厘米（合15又1/8英寸×18又1/4英寸），伦敦，大英博物馆。



图374：尼古拉斯·亨利·塔迪厄（1674年～1749年），模仿让·安东尼·华托（1684年～1721年）的《发舟西苔岛》（1735年创作）（图319）创作的凹版版画，54.6厘米×76.2厘米（合21又1/2英寸×30英寸），美国，费城艺术博物馆。

版画的色调和色彩

在系统化制作的复制版画中，在近距离的时候仍然能看到推刀留下的痕迹与仿造的画面表层相融合的斑斑点点的痕迹、色彩和线条。但是在进行版画色调处理的时候，则只能通过明暗的配合。美柔汀法（网纹版法），或者“英国式”色调处理法，是用一柄叫做“摇凿”的长而尖的工具在金属板的表面均匀地摇滚，然后通过切削和打磨的方法形成明亮的色调——这种方法虽然费时费力，但是却能有效地制作出像约书亚·雷诺兹创作的《典雅人物肖像》那样的版画。这种肖像版画像版画一样流通，并且能提高人们对被画人的财富、名望、美丽或者美德的认识。

版画色调处理办法也是从蚀刻技术发展而来的。凹（铜）版腐蚀制版法（又称尘蚀铜锌版画制作）是在底板上覆盖以抗

酸腐蚀的沥青、树脂或松脂等，加热后在版面形成粒状表层，随后浇上盐酸，盐酸沿着这些颗粒腐蚀金属板并呈现出像墨水或者水彩经冲淡后才有的灰色调。用来复制色粉笔画的刻制方法则利用尖长的点线压制轮等工具来模仿纸上色粉笔（蜡笔）的细粒线条效果。这种技法表现了18世纪风靡一时的粉笔画收藏趋势。而仿粉笔画的版画则比粉笔画更便宜。

在处理版画色调的时候加入色彩通常是通过多版印刷的方法，但是却惊人地提高了版画模仿其他绘画的能力。红粉笔和色粉画、水彩画——甚至是油画都可以通过版画来复制。

琳达·C. 郝尔斯

凹版版画雕刻：左上图，使用楔形刻刀（推刀）沿着雕板（通常是铜板）雕刻出均匀而深的沟槽。

蚀刻：在金属板涂上一层防酸保护膜，再用蚀刻针在保护膜上刻画，接着将金属板用盐酸冲洗，被刻过的刻痕部分会被盐酸侵蚀，而其余部分则被保护膜所保护，因而完成一块印版。

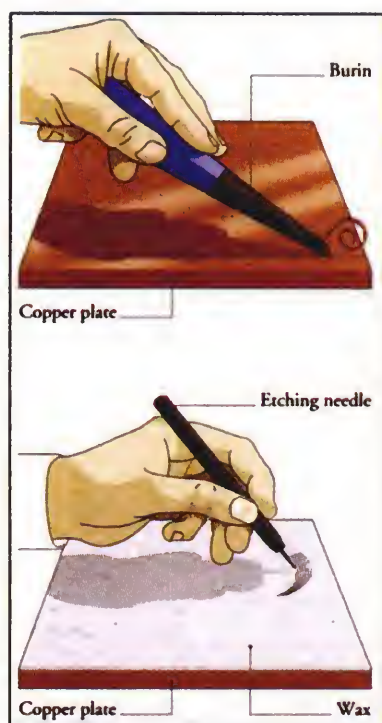


图375：中上图，18世纪的两个用于美柔汀法（网纹版法）雕刻的摇凿（A和C；B为A的侧面图）和其他用于版画雕刻的工具。摇凿在金属板表面前后摇滚，在版面上均匀地留下细点刻痕，即呈现柔美细腻的黑绒般效果。伦敦，大英博物馆。

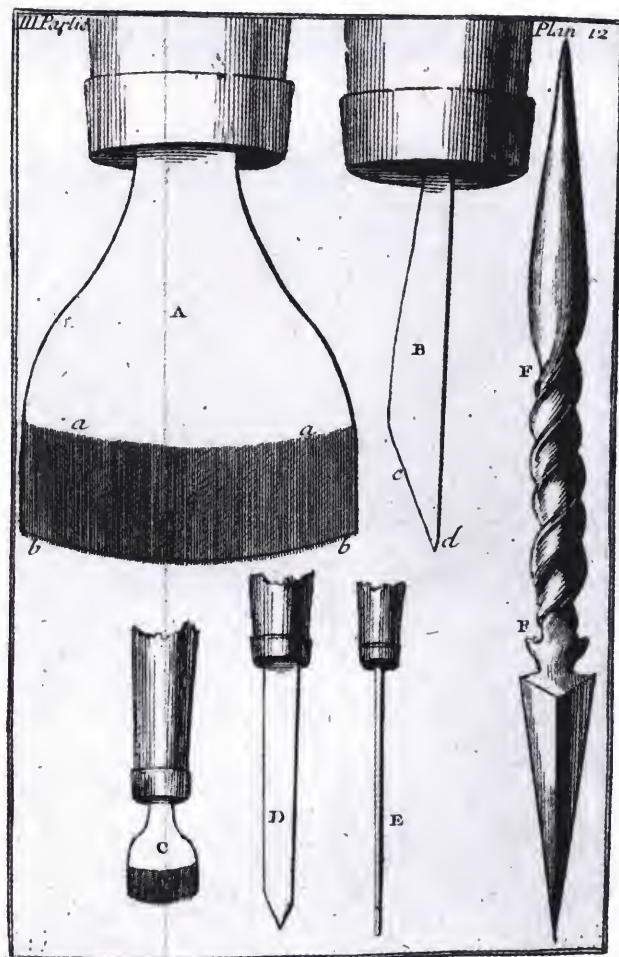


图376：左下图，第一印——经过网纹版法完整处理后的版面印刷效果——参照约书亚·雷诺兹（1723年～1792年）的《弗朗西斯·堪伯尔小姐》为约翰·琼斯（1745年？～1797年）制作的版画（创作于1784年），伦敦，大英博物馆。

图377：上右图，经过削磨后呈现出明亮色调的版画，图376的印刷样张。

图378：右下图，图376的完成版画，此时还没有在版画的空白处添上文字。

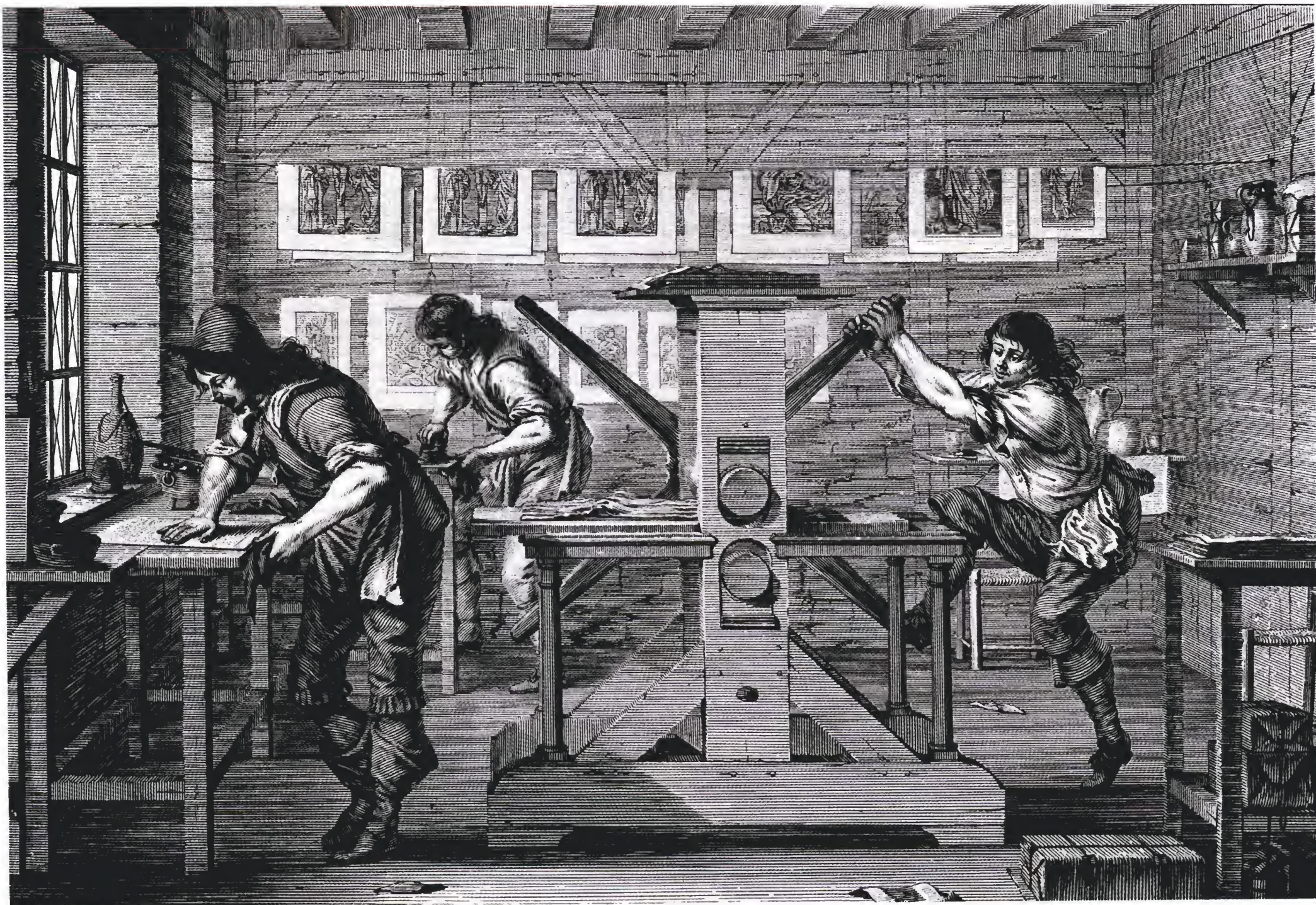




图379: 左图, 路易斯-马瑞恩·波奈特 (1736年~1793年), 模仿弗朗索瓦·布歇 (1703年~1770年) 的《头插鲜花的女郎像》创作的色粉画蚀刻和凹版版画, 40.7 厘米×32.5 厘米 (合16英寸×12又3/4英寸), 剑桥, 费兹威廉学院博物馆。

图380: 右图, 18世纪用来在雕板上雕刻出带纹理的线条的凹版版画雕刻工具, 并且附有印刷效果图样, 伦敦, 大英博物馆。

图381: 下图, 亚伯拉罕·伯斯 (1602年~1676年), 《制作凹版版画》(创作于1642年), 蚀刻版画, 伦敦, 大英博物馆。



虽然在中世纪，各国之间的商贸往来就为人们提供了形形色色的生活物品和家具，但是16世纪却标志着欧洲在家居室内空间运用、装饰和家具布置方面形成了一种崭新的，可识性的国际化模式。从更广的程度来说，尤其在宫廷和不同的社会贵族阶级之间，这种室内装饰的国际化风格主要是源于欧洲各国之间的互相攀比。此时，人们大多喜欢以雕塑和绘画等艺术来装饰居室，目的是令客人对主人的财富和权势留下深刻印象。整个欧洲大陆起初只是针对某种特定的空间装饰进行攀比，然后逐渐形成一种共识。比如，在各大皇宫和豪宅里用于举办庆典和宴会的房间和私人起居以及展示私人收藏的房间都大同小异。由于许多房间身兼不同的功能，因此人们会根据场合对房间相应地做短期的布置。因此，根据功能来设计装饰房间成为当时室内装饰的大势所趋。例如，从具有陈列和展示功能的房间（比如长廊），到摆放着主人最私密的收藏品的私人陈列室等各种房间都有不同的特色。私人陈列室一般只有至亲好友才能涉足。这种新型室内装饰模式还包括了楼梯——庆典必不可少的高大楼梯不但开始在室内占据一席之地，而且楼梯的设计更是极尽新颖别致。

资源和文献

自1527年至1770年的室内装饰历史取决于两个互相关联的因素。首先，在这段时期人们孜孜不倦地探索着古代世界的资源，以求“古为今用”。而这些古代资源的一部分是以雕塑和绘画等造型艺术为形式的，另一部分则是文献形式。随着对古代罗马建筑外部的理解不断加深，人们发现可以采用不同的建筑材料来形成华美的图案和装饰。与对室外装饰的了解相比，人们对古代室内装饰则知之甚少。尽管到15世纪后叶，人们在罗马皇帝尼禄的宫殿里发现了用灰泥和彩色装饰的“黄金屋”残余部分。黄金屋的装饰可以追溯到1世纪中期，对后世有着深远的影响，并且掀起了一种所谓的“怪异”室内装饰风格，即用瓶子、枝状烛台、蜿蜒的泥浆彩饰线条和赤裸的小天使以及珍奇的怪兽混合在一起装饰房间。维特鲁威斯曾经在1世纪创作的文集中讲述了建筑装饰的形式理念，并且以此引申到家居室内装饰，即在私有宅第和公开场所采取适当的装饰。到15世纪，

利昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（1404年～1472年）也曾经就室内装饰进行了深度探索并且著书成文。

与居室内部息息相关的第二个因素，是职业建筑师开始崭露头角。他们不但负责大型建筑项目，而且对其所负责的室内结构和样式尤为看重。从此，原先用于装饰和设计建筑外部的建筑规则和方法也开始适用于室内装饰。建筑外部的次序、规则和比例成为影响室内空间的主要因素。到洛可可时期，人们开始打破这些建筑常规，当然这种“打破常规”也是基于这些规矩都已经为人所熟知的前提。居室内部的“建筑化”确立了房间里的重要部分，比如房门和壁炉，这一点对于房间里的内部空间协调和中心点非常关键。由主要的建筑师对房间的布置进行调配和控制，意味着室内装饰的图案、色彩、形状和尺寸都要和谐一致，而且房间的一部分要和另一部分相互呼应，不但是在房间结构的固定部分，比如，铺设瓷砖的地板可能和天花板的纹样设计相同，甚至是房间里可移动的家具和陈设也要趋于一致。

回顾这段时期保存下来的室内装饰和布置，我们可以发现一些重要的建筑师和他们的工匠建造的房屋所借鉴的素材，与文献中描述的整个欧洲室内结构和装饰以及所用材料相吻合。这段时期的室内建筑文献之所以远远比早些时期丰富多彩，多半是因为英格兰和法兰西等国家实行了新的立法，要求从小地主到达官显贵，所有拥有资产的人都要在遗嘱中注明居室内部的细节。在描绘家居生活的绘画和印刷品等资料中，许多15世纪和16世纪的样本都是宗教故事的背景，例如，圣母玛丽亚、皇家生活或者出身贵族的早期基督教圣徒。17世纪的居室内部多被用来作为蕴含道德教化意义绘画的画内背景。这些绘画主要是由法国或者更多是荷兰各画派的艺术家用创作的。

国际政治也在促进这些文献资料的发展中起到了关键作用；艺术交易中心之间特有的竞争性，意味着外国人往往更独具慧眼而且也更善于分析，而这些外国人代表着他们背后的统治者。由此，在各国之间永久设立大使馆的时期，外国大使们也对皇宫的式样和内部进行记载，尤其是在皇宫为了节日应景而进行的短期装饰改变了皇宫内部的布置的时候。

意大利：居室和教堂室内

在意大利，教堂的室内装饰最终也和家居室内装饰一样，实现了一体化。这一点在小型的私家礼拜堂尤其明显。在16世纪，人们已经可以运用并综合各色材料来装饰教堂的内部，并以此代替了15世纪手绘的教堂内部装饰，从此吹响了巴洛克室内装饰风格的前奏。菲利比诺·里皮（1457年~1504年）曾经为斯特罗兹家族在佛罗伦萨的新圣母玛利亚教堂绘制室内装饰画（里皮在1487年就接受这一委托，但是却一直等到1502年从罗马旅行回来之后才完成所托）。他所创作的两位圣·约翰（即施洗约翰和福音传道约翰）的生平故事画被安放在绘制得极为精美的建筑框架中，这一点显然是随着近期人们对古代室内装饰的研究发现而模仿了古代的室内装饰。后来，拉斐尔搜罗了大理石、马赛克和斑岩等华美昂贵的材料，为锡耶纳的银行家阿格斯提诺·奇吉的礼拜堂进行室内装饰。这座礼拜堂位于罗马的波波洛圣母堂中，约在1513年破土动工。这些礼拜堂即使空间狭小，但是却仍然装饰得富丽堂皇，并且从古代的公共（例如方尖碑和墓葬雕塑）和私人纪念形式中汲取灵感，达到一种在意义和形式上协调一致的华美。

由于政治因素，意大利的工匠们在加速整个欧洲借鉴古代的装饰风格和制作体现这些风格的材料技术方法的方面，起到了关键性的作用。这些工匠掀起的第一轮影响浪潮是使用灰泥，这在当时具有重大的意义。自从15世纪90年代法国入侵意大利之后，意大利的画家和工匠们就开始在欧洲的各个宫廷效命。1527年见证了这一发展的新转折点：在这一年里，西班牙军队攻陷罗马，许多艺术作坊的艺术家们因此流离失所，不得不流散到意大利半岛的其他地方，然后逐渐分散到西欧其他的艺术中心。那些在拉斐尔和他的弟子创办的作坊中受过培训的艺术家和装饰工匠们，也经历了同样的命运。这其中也包括粉饰灰泥匠乔瓦尼·达·乌迪内（1487年~1561/1564年）和建筑装饰画家朱利奥·罗马诺（1492/1499年~1546年）。乔瓦尼·达·乌迪内曾经移居威尼斯，他在1537年至1540年期间用粉饰灰泥为格里马尼宫进行室内装饰。朱利奥·罗马诺则在1526年之后，花费了多年时间为曼图亚大公修建了德宫。在1532年，画家和粉饰灰泥工弗兰西斯科·普里马蒂西奥

（1504/1505年~1570年）和佛罗伦萨艺术家罗素·弗奥伦蒂诺（1494年~1540年）一起在枫丹白露为法国国王弗朗西斯一世工作。不久，枫丹白露汇集的技术知识逐渐流传到英格兰，而曾经受雇于枫丹白露的尼古拉斯·柏林·达·莫德纳（约1490年~1569年）后来转而效命英王亨利八世。1538年，亨利八世下令修建新皇宫无双宫，并任命莫德纳为无双宫内殿的外墙创作灰泥叙事画。1527年之后，意大利艺术家们在整个欧洲留下了深远的影响，主要是因为带插图的著作和装饰版画提高了这些艺术家的创作影响力。尤其是塞巴斯蒂安诺·塞尔利奥（1475年~1554年）的著作，他对玄关、天花板和壁炉等的装饰设计在当时深受推崇。此时所谓“奇异风格”（又称西洋穴怪图像。岩洞或者人工洞穴中的雕塑装饰，尤其以怪诞的人物和动物雕塑混合叶纹装饰为特色，为欧洲15世纪末至19世纪前半叶室内艺术特有的装饰风格）的装饰版画，尤其促使了一种符合当地传统，结合本土装饰风格并就地取材的新设计形式。意大利艺术家们的风格影响着法兰西、德国和佛兰德尔的版画师们。安特卫普的汉斯·雷德曼·德·弗里斯（1527年~约1604年）的室内装饰版画集于1565年首次出版，深刻影响了整个北欧的室内装饰设计艺术，而且推广和确立了一些重要的室内装饰部分，比如首次应用在枫丹白露装饰设计中的交织凸起带状饰。

16世纪的房屋内部布置和装饰很少能原封不动地保留下来，主要是因为在这段时期房间里的摆设往往会根据环境，比如起居或者是庆典等需要而被移动。而市政厅里的一些固定家具摆设可能侥幸得以保存下来，尤其是在政权统治持续到后期的时候。比如，16世纪70年代和80年代为共和国总督在威尼斯的宫殿中沿着墙壁摆放的高背木长凳。悬挂在墙壁上的装饰（比如，价格不菲的挂毯以及大部分家居中悬挂的彩绘或者彩色布饰）为居室奠定了恰当的装饰基调，而且还能在寒冷的北方驱风挡寒。此时的木家具极少配有衬垫，当然更没有装饰任何布艺和垫子；坐垫主要是用来增加舒适感，而地毯多由中东进口，价格昂贵，所以几乎很少被铺在地上。皇宫和贵族的宅邸由于常常举办聚会和宴会，因此益发需要在住宅中提供与社交生活隔离的私密空间。为国王和王后修建的系列高级套房，包括了护卫室、会见厅、密室和卧室，还有衣帽间以及其他私

密房间。在英国国王亨利八世和法国国王弗朗西斯一世的皇宫里，往往都设有这样的套房。这些套房通常环绕着庭院并设在楼上，这种布局和中世纪密集在一处或者塔楼上的房间设置不同。

仿真和幻景：17世纪

16世纪的室内装饰，往往是以不同质感的表面来营造富丽堂皇的感觉，而且房间的每个部分都彼此映衬增辉。以16世纪30年代位于枫丹白露宫的画廊为例，画廊的墙壁下半部装饰着细工嵌板，上面有镀金的法国国王的姓名缩写，而墙壁的上半部则装饰着带灰泥框的壁画。再以英格兰（约1600年）哈德维克庄园里的大客厅为例，大厅的墙上装饰着雪花石膏做成的中楣，上面装饰着神话故事和当时的狩猎图，顶上还覆盖着挂毯。

但是在这段时期，欧洲各地很显然都开始使用仿真材料，让人分不清用真正大理石制作的壁炉、玄关和粉刷上色的墙壁之间的界限。按照复杂精妙的透视法制作的细木工艺为房间进一步营造了几可乱真的幻象。这原本是意大利唱诗班席想出来的点子，但是后来却在北欧的民居里随处可见。尤其是在德国，这种细木工艺几乎无处不在：在精美的用细木镶嵌的房间里，装饰着整幅的墙裙，墙裙上方还有一系列镶边的拱形和实心的横梁，在拱形里用彩色饰板和彩绘木头拼镶成具有透视感的风景。在16世纪意大利的庄园里，室内幻景装饰往往采用轻松的格调，一种新的趣味用以代替皇宫和公爵的宅邸里的壁画或者装饰挂毯所带有的道德教化寓意或者宣传性。在意大利的威尼托区，例如，安德里亚·帕拉迪欧（1508年～1580年）拥有的一些庄园里（尤其是在约1560年建成的位于马瑟的巴巴若庄园里），房间的内墙装饰着罗·委罗内塞（1528年～1588年）创作的壁画，壁画中众多的仆人或者当地的田园风光，营造出一种似真似幻的虚拟空间。

具有巴洛克式风格的室内设计，起先也以虚拟空间为起点来设计整个房间的空间，但是后来却采用更直接的手法来控制观赏者的观感。教堂内部的装饰正是巴洛克装饰风格发展的前奏和缩影。济安·劳伦佐·贝尼尼（1598年～1680年）曾经为罗马的奎里纳圣·安德列教堂（1658年～1670年）设计内部装饰。由于这座教堂内部成相对狭小的椭圆形，贝尼尼采用了大理石、颜料、灰泥和镀金等一系列材料，将观赏者的视线吸引到教堂上部的圆顶。圆顶上的圣·安德列正从支持着圆顶的灰泥鼓形墙前面朝着天国飞升，最后回到上帝的怀抱。教堂里封闭式的神龛将观者与上面的祭坛画隔挡开来，祭坛画中描画的正是受难的圣·安德列。17世纪的居室室内设计，则以不可移动的装饰来烘托那些具有特殊功能的房间，为的是将观者的视

线吸引到房顶的特定部位，例如壁炉上方，壁龛里或者是围栏后面的四柱大床上。这些地方一般都具有特殊的功能或者象征意义。由荷兰和佛兰德斯艺术家们创作的便携式油画，尤其在北欧地区日益受到欢迎。这些油画为不同的房间提供不同的装饰：例如在餐厅里悬挂画着水果或者游戏的绘画，卧室里则往往是表现安睡或者爱情场景的古希腊罗马神话油画。由于无论在小房间还是大房间里，镜子的幻景效果都同样强烈，玻璃镜子开始被广泛采用，以便拓展空间感。17世纪一些最重要或者最具纪念意义的房屋是由建筑师设计的，例如由弗朗索瓦·蒙莎（1598年～1666年）设计的麦松府的房间。这些房间在空间上避免使用镀金和墙饰。每个房间的内饰都与其他房间的建筑风格和设计相辅相成，使得整座建筑的风格浑然一体；因而使得与窗户比邻的房门产生一种纵深感。设计师通过次第有序的空间展示出别样的风景，又采用重复叠加的模式加强了房间的次序有致感。位于墙壁尽头的两扇房门有时候可能是假门，而有些地方的房门却可能通向其他的房间，为的是取得内部的对称平衡，而使整个房间显得协调一致。对称和模拟纵深的远景也往往被用在家具装饰上；在这段时期，打开硕大的柜橱后可以看到用细木饰板、玻璃镜子以及次等宝石等镶嵌而成的具有透视感的景色。

由于此时每个房间都有特殊的用途，因此出现了第一次用布艺衬垫装饰的家具。在政府房间里那些沿墙壁摆放着巨大的沙发椅子和软垫凳子，表明人们曾经在这些房间历经漫长的等待。这些房间常常被用作庆典，但是更多的是用作候见厅。在更私密的公寓里，这些加设了衬垫的家具比早些时期的家具更为舒适。全套家具价格不菲，而且是豪门望族或者政府为重要场合定购的。当欧洲主要王朝的统治者驾崩之后，朝中的重臣会额外获得四柱大床和配套的家具的赏赐；例如，在1694年，当英国女王玛丽亚二世驾崩之后，皇家庶务管理大臣多西特伯爵获得了两套这样的家具，现在保存在诺尔堡中。

凡尔赛宫和御用生产商

在17世纪后半叶，毋庸置疑，法国国王路易十四主政的凡尔赛宫成为整个欧洲室内设计和装潢的典范。自17世纪60年代至80年代，凡尔赛宫早期的室内装潢设计仍然采用意大利式的神话天顶画，烘托出整座皇宫的金碧辉煌。因此，凡尔赛宫成为天顶画艺术家们训练技艺的基地。而这些艺术家后来又为欧洲的其他皇宫和豪宅创作天顶画，例如那不勒斯画家安东尼奥·弗利奥（约1639年～1707年）和法国画家路易·拉盖尔（1663年～1721年）后来都去了英格兰。凡尔赛宫还以精致的镶嵌家具和桌子闻名，这些家具还配着镶银的镜子。1687年在国

家公寓里共有167件这样的家具；但是由于法国国王在17世纪末发起战争，这些家具被变卖后用来支付战争经费。虽然如此，工匠们根据这些家具为英国和德国的买主制作的仿制品，仍然有少数保留了下来。

到17世纪80年代后期，凡尔赛宫富丽堂皇的室内装潢，比如用大理石和镜子做成的护墙，还有其他房间和寓所里华美的织物和镶嵌家具，都是由1662年成立的“皇家家具制造厂”制作的。工匠们通过这家机构为御用家具和装潢提供所需要的各种手工艺。此后这种御用工艺的模式也被欧洲其他国家皇宫纷纷仿效。16世纪，版画就已经成为室内装潢设计流通的主要形式。此时的第一本室内设计版画集，囊括了国宾馆的内部装潢和家具布置以及其他欧洲时尚的室内设计艺术，并因此而流行起来。法国胡格诺教教徒丹尼尔·马洛特（1661年~1752年）曾经在英国和荷兰受雇于威廉三世，首次制作了这样的室内装饰版画。

克里斯多佛·雷恩爵士（1632年~1723年）曾经在1665年引用凡尔赛宫里的室内装潢和设计，严厉批评了流行时尚的“昙花一现”。雷恩爵士认为室内装潢和建筑需要遵循同样的规则：建筑原本就应该具有永恒的特质，并因此应该成为唯一不受新时尚影响的“事物”。在这段时间里，建筑学著作仍然为建筑学提供设计准则，而且保持了至高无上的权威地位。在这些建筑学著作里，室内设计常常只是作为整体建筑设计的一部分被包括在内，室内设计的准则也因此只是建筑设计的延伸部分。这些设计准则不但决定了不同房间的不同适用内部设计。例如，18世纪英格兰和德国温泉度假镇的公共集会所和私家的会客厅在内部装饰上完全不同，而且还可能根据特定的房屋结构来确定装潢的等次。例如，1774年由建筑师约翰·言（1750年~1821年）设计的英国城镇公寓，在地下室采用多利安式柱，在进门大厅里则用爱奥尼亚式柱子，而在用于消遣娱乐的二层走廊里则铺设卡波迪蒙特瓷砖。

随着洛可可风格的兴起，一成不变的室内装饰设计原则和与之相配的正确比例，以及房间每个部分清楚的分割都开始动摇。这一点可以从凡尔赛宫1700年之后对一些房间的装饰所作的调整看出来：凡尔赛不再使用墙壁装饰来表现整座建筑的风格，而是采用更柔和的颜色和材料替代大理石来装饰房间。在路易十四统治的后期，由于法国连年的对外战争和饥荒导致了王权影响的衰退，法国贵族艺术赞助人们也在艺术欣赏方面摆脱了王权的影响并重新获得信心，这导致了洛可可艺术风格的发展。在法国城镇公寓里的私人住所或者沙龙里，洛可可风格被发扬到了极致。具有洛可可风格的室内装饰尤其以18世纪30年代位于法国巴黎的苏比斯府第和其他一些法国行省中心

为代表。人们常常争论不休，在这段时期的女性艺术赞助者是否对艺术的发展起到了前所未有的重要作用。但是假如真是如此，那也是因为在这段时期，沙龙和私密场所越来越成为上流社会女性重要的社交场所：传统上女性只在这些地方聚会，而不能在宫殿或者政府等公开场所抛头露面。

在这段时期，法国的手工匠们为了争夺雇主而展开了激烈的竞争，使得法国的家具制作技艺达到空前精湛的水平。洛可可风格摒弃了早期装饰中以叙述性或者象征性为主的特点，但是仍然保留了巴洛克风格的复杂纷繁，室内的色彩更轻快柔和，并尽可能地采用从窗户透进来的自然光烘托。在英国和素以巴洛克风格为传统的意大利，则很少完全采用洛可可风格装饰。虽然1743年那不勒斯国王下令成立了卡波迪蒙特瓷器生产作坊，提供装饰瓷器（这种卡波迪蒙特瓷器表面细致，避免采用直角形转角，而且花纹繁琐精细，和房间里其他地方的洛可可风格相得益彰），但是，德国各地却极其创造性地采纳了洛可可的装饰风格。这段时期最著名的室内装饰，得益于德国王公贵族之间的互相攀比和竞争，18世纪30年代为宁芬堡的巴伐利亚选侯（神圣罗马帝国选侯。帝国会议最高组织的成员，拥有选举德意志国王和神圣罗马皇帝的权力）完成的室内设计便是其中代表。

洛可可风格在民族主义者之间掀起了激烈的争论。普鲁士皇宫里具有巴伐利亚风格的室内装潢是在法国人弗朗索瓦·德·卡维利埃斯（1695年~1768年）的指导下完成的。但是，弗雷德里克大帝在普鲁士的皇宫虽然采用法国人的建筑和室内设计，但是却雇佣德国的工匠们来完成。因此，在法国，人们对洛可可风格的部分谴责象征着要求恢复建筑设计的秩序，不仅仅是为了恢复和谐的早期建筑风格，而且是为了维护代表着早期法国历史辉煌时期的法国派室内设计风格。

新古典主义：统一装饰风格的最后时期

一直到18世纪中期，人们只能从零散的文献著作和残留的古代艺术作品中管中窥豹，了解古典主义风格的特点和模式，并以此来设定比例、装饰和简化的标准。

随着在庞贝古城和赫库兰尼姆古城里发现了粉饰灰泥和壁画（庞贝古城的挖掘工作始于1748年，一个世纪后又开始了赫库兰尼姆古城的挖掘），人们第一次开始相信可以通过更精确地使用颜色和装饰，来重现真正的古代罗马居室内部。罗伯特·亚当（1728年~1792年）确立的以小型古典主义装饰为特色的室内装饰风格，与早些时期威廉·肯特（1684年~1748年）繁杂的室内装饰风格形成鲜明的反差。罗伯特·亚当捍卫自己的风格，并认为威廉·肯特那以繁重的装饰线条和以镶边的框

架为主的风格只适用于公共建筑，而并不适用于私人住宅。罗伯特·亚当于18世纪60年代掀起了新古典主义室内装饰风格，以明亮的色彩为风尚，摒弃了与他同期的设计师威廉·钱伯斯爵士（1723年~1796年）提倡的冷色调。亚当的风格其实与法国早期喜欢运用明亮色彩的风格一致。在当时的凡尔赛宫里，在为路易十六和玛丽-安托瓦内特皇后设计的具有新古典主义风格的私人寝宫和其他地方，也都采用了亚当设计的带有精巧浮雕的护墙。到1770年，就在亚当为富有的蔡尔德家族在奥斯特雷尔公园酒店里设计“伊特鲁里亚室”的时候，色彩明亮，形散而神不散的新古典主义内部设计已经风靡了整个欧洲。

虽然经历了各种流行风格的变换，但是在这段时期欧洲的室内装饰仍然保留了几个世纪前的主要特色：以室内装潢设计师为马首是瞻，并以从前的古典风格为装饰基调，强调房间装饰风格的整体性，并且根据公共或者私人的定义保存房间里每个部分的特有功能。在此后的半个世纪里，所有这些室内装饰特点都受到冲击和挑战。艺术赞助人们，尤其是英国人贺瑞斯·沃波尔和威廉·拜克福德提倡室内设计应该表达独特的风

格和个性，而不是以室内装饰的风格是否符合上流以及普遍接受的艺术品位出发。这些都引导了新的室内设计风格。到18世纪后期和19世纪早期，欧洲兴起了具有“浪漫主义”风格的室内装饰。此时，某些国家的历史艺术风格和艺术品开始回流重兴，但是却往往被相互移植。例如，中世纪的陵墓顶成为新的壁炉式样。从此，古典主义开始成为历史长河里始终不变的延续。在19世纪，许多室内装饰开始兼具多重功能，而且在装饰和布置等方面，远比18世纪的室内装饰更具有混合风格。



图382：右上图，拉斐尔凉廊，拉斐尔·桑齐奥（1483年~1520年），约1520年完成，罗马，梵蒂冈。



图383：左图，乔治·瓦萨里（1511年~1574年）和其工坊，百日王朝厅（1546年），罗马，坎泰列利亚宫。

图384：右下图，保罗·委罗内塞（1528年~1588年），酒神厅（约1561年），马瑟，巴巴若庄园。



装饰着幻景画的房间

意大利是室内彩绘装饰幻景画和其他营造虚幻空间的起源地：幻景画生于斯，长于斯，在意大利得到了全面发展。无论是以古代的田园牧歌生活，还是以古代历史故事或者神话故事为题材，这种幻景画都暗示着与古典时期的某些联系，目的是为了讴歌当今政权的丰功伟绩。

幻景画也意味着室内装饰可以超越现有房间的空间：比如画廊可以被画成敞开的凉亭。在房间的四壁画上虚构的、敞开的建筑，消除真实的房间界限，可以将房间的空间与建筑周围的乡村或者花园浑然一体。同样，和试图打破房间墙面的限制相反，有时候镶框的架上绘画或者雕塑也可以是幻景的一部

分，意味着这些装饰是特别设计或者添加的。

随着玻璃镜子越来越便宜，17世纪和18世纪的房间都用镜子装饰得光辉灿烂，巨大的镜面反射着公共或者私人活动；凡尔赛宫国宾馆里的镜子沿着大理石、粉饰灰泥以及雕工精美的木刻排列，为的是延续18世纪洛可可风格的内部装潢营造的梦幻感。

随着庞贝古城和赫库兰尼姆古城的考古发现，再加上18世纪兴起的对真正考古学的兴趣，幻景第一次被用来重现古代居室可能采用的室内布置，并且采用了一系列色彩丰富、精致的装饰来表现“伊特鲁里亚人”或者“庞贝人”的房间。

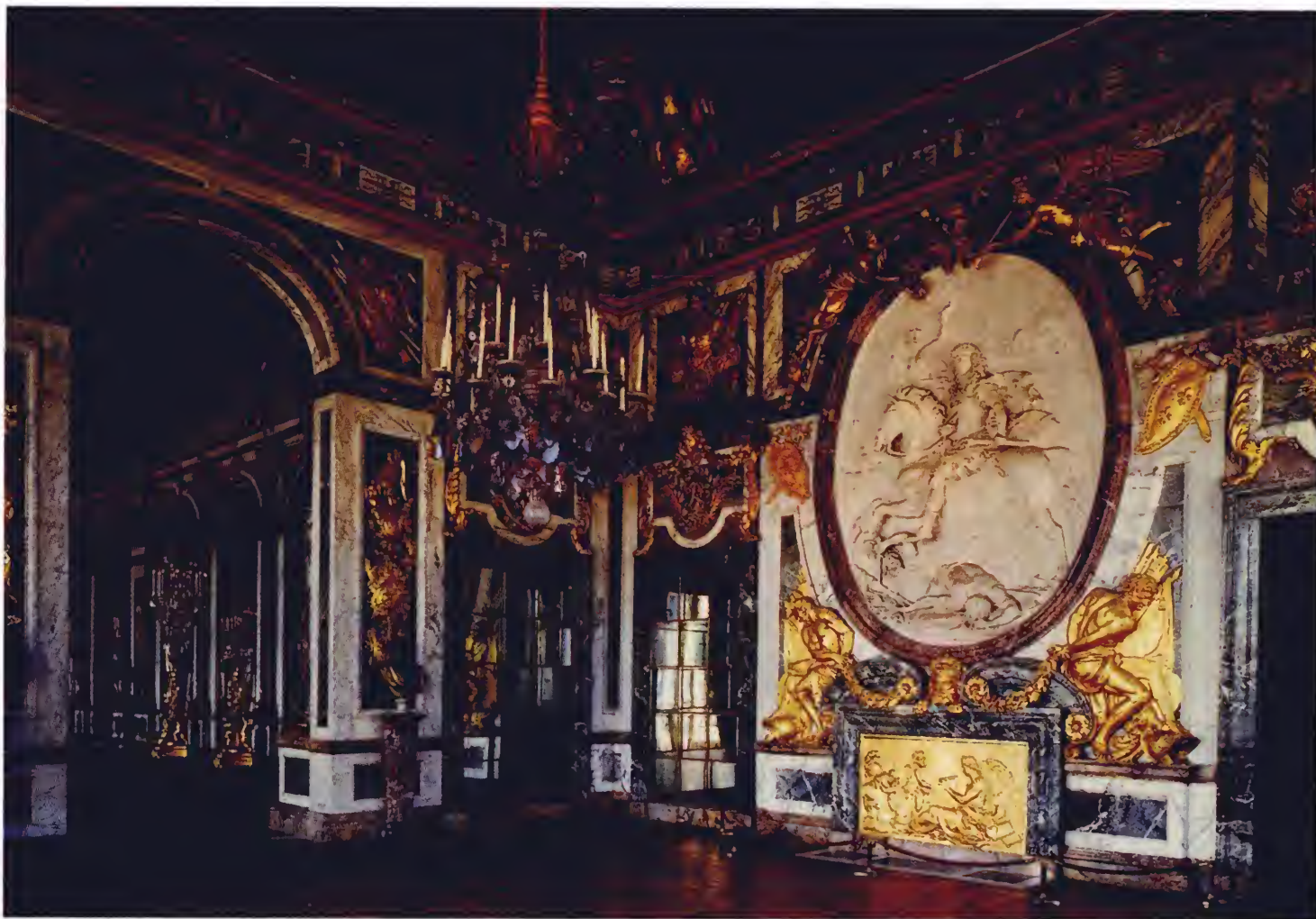


图385：夏尔·勒·布伦（1619年～1690年）和朱利斯·阿杜恩·孟莎（1646年～1708年），战神厅（1678年～1686年），凡尔赛宫。

图386：罗伯特·亚当（1728年～1792年），伊特鲁里亚画室，奥斯特雷雷公园酒店，英格兰。



天花板

在15世纪和16世纪，随着技术的改良，许多天花板设计一直保留到19世纪，并且仍然被当时的建筑师和手工匠们沿用。有时候天花板的用料和装饰可以和墙壁的用料和装饰大相径庭。比如天花板可能是木制的，但是墙壁则是用灰泥或者石膏制作的。另外一些时候，天花板也可以用穹顶来延伸抽象的空间，尤其是像国宾接待厅或者巨大宽敞的楼梯那样富丽堂皇的空间。

此时的穹顶天花板根据罗马建筑的遗迹设计，替代了中世纪的石质或者砖制的十字交叉穹顶，枕梁围绕着墙壁上部的半



图387：左图，木制天花板（16世纪30年代），根据米开朗基罗的设计制成，佛罗伦萨，劳伦先图书馆。

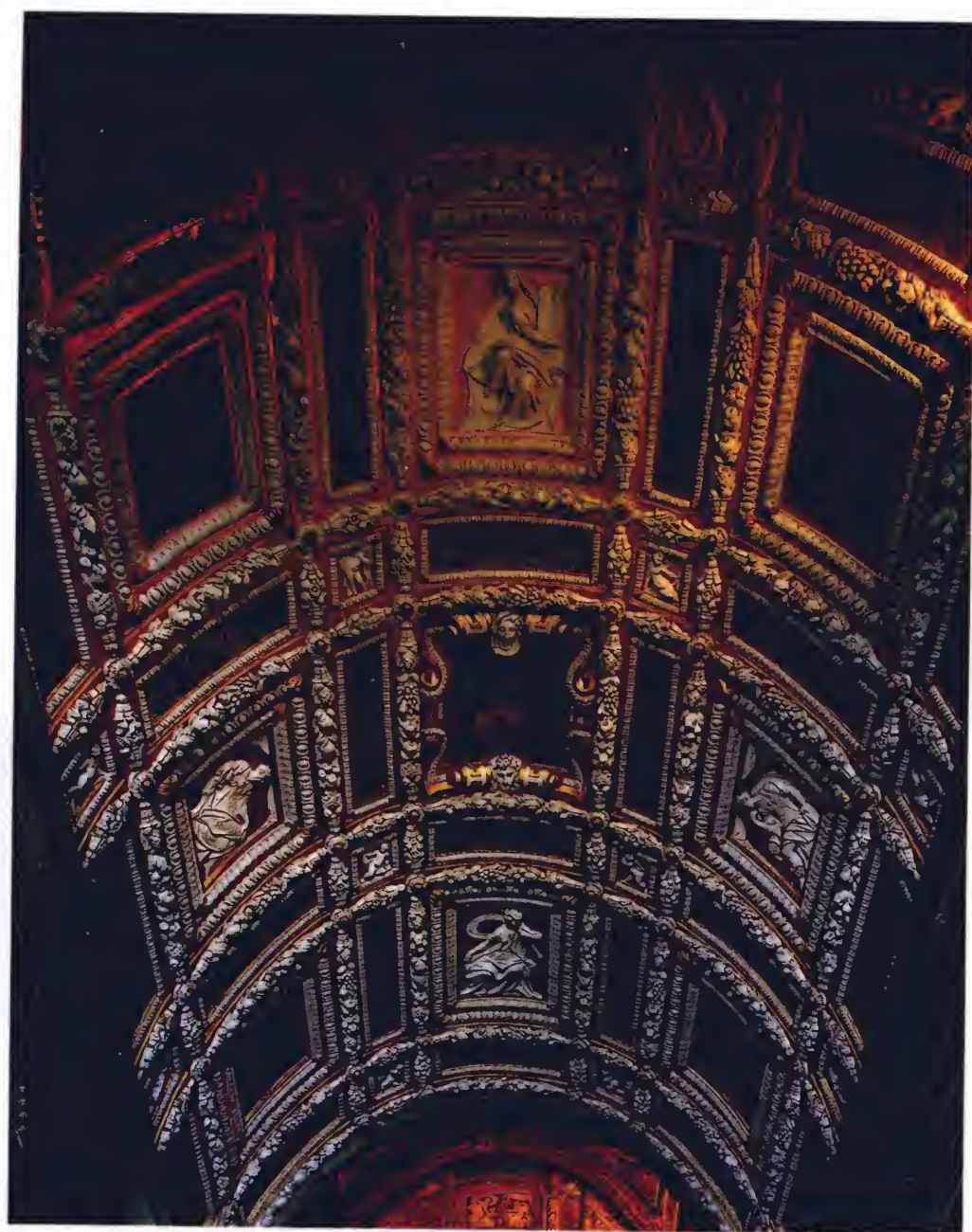


图388：右上图，黄金楼梯上方的穹顶（约1585年），威尼斯总督府。



图389：右下图，大会议厅（约1585年），吉灵堡，英格兰。

月壁，而穹顶从房屋的枕梁上向上探出。如果在这些地方涂上石膏或者灰泥，就能够在上面绘制带人物或者建筑的幻景画。尤其是在16世纪的北欧，木制天花板由于可以展示其结构而一直流行。木制天花板常常绘有主人的家族纹章或者盾形徽章。

木制的仿古式方格天花板（例如仿1世纪万神殿里的穹顶）在此时非常普遍；各种各样的古式方格天花板通过塞巴斯蒂安诺·塞尔利奥（1475年~1554年）的建筑著作流传到各地。大型的公开集会房间往往采用深雕的大块木制屋顶镶板，上面绘着

家族盾形图案或者其他具有象征意义的花纹，在文艺复兴时期的威尼斯尤其盛行；而意大利的长方形大教堂正殿的天花板也多采用这种设计。蜿蜒的呈琵琶形的楼梯往往配以石头或者灰泥制的方格天花板，上面多有纹章图案。这种石头或者灰泥制的方格天花板首次在意大利出现，但是此后却在法国得到显著发展。英格兰此时出现了设计精美空灵的创新式石膏天花板，装饰着精致的悬饰和肋拱，令人想起传统的哥特式线条和形状。

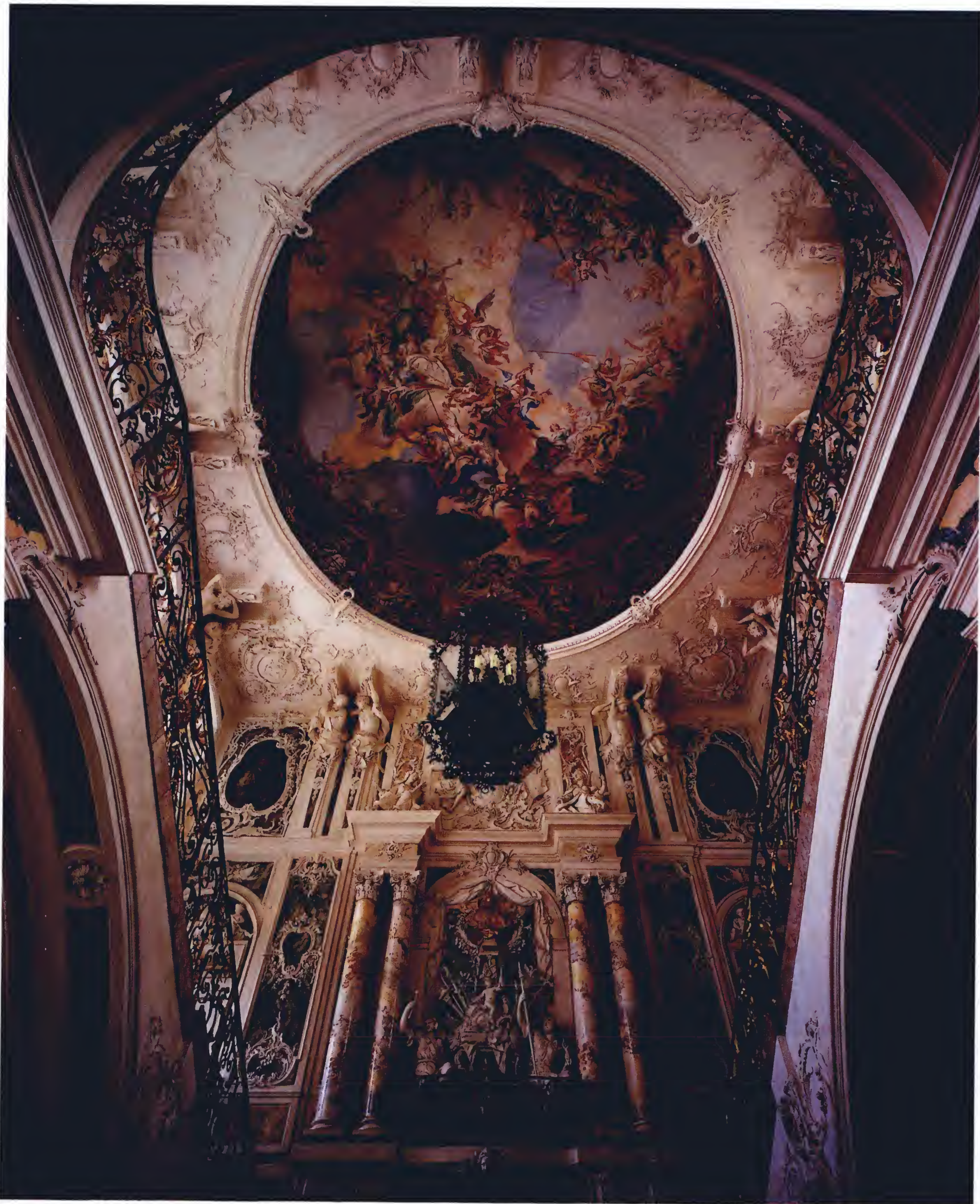


图390：带绘有虚拟幻景的天花板的楼梯（1743年~1748年），布吕尔宫，奥古斯塔斯堡，德国。

地板

地板不但是表现房间的功能的重要形式，而且还能精确地标记人们和物体所在的位置。在一些重要的地方，地板的设计要能体现哪里是摆放家具的地方，哪里是人可以站立或者行走的地方。

在文艺复兴时期的意大利，特定的重要房间（比如梵蒂冈的房间）里往往铺设有镶嵌着马赛克的地板。瓷砖铺成的地板，在意大利被称为“mattini”，是用砖土烧制并且上釉制成的。瓷砖地板也可以用来标示房间里不同的部分。有时候还能从地板上的纹样看出，地板花纹复制了天花板的纹样。另外，在许多16世纪的居室内部，例如，英格兰的皇宫豪宅，石头和

木制的地板往往覆盖着灯心草，这些灯心草大多只是松松地铺在地面上。有时这些灯心草也会被编织成席子，每隔一段时间就会被更换。比较而言，19世纪的木制地板由于经常被更换，所以很少能原封不动地保存下来。但是有些17世纪和18世纪铺设的木质地板被保留了下来，这些地板精美的镶嵌工艺令人赞叹不已。

从中东进口的地毯属于贵重物品。在17世纪后期以前，地毯往往被摆放在桌子上而很少被铺在地板上。此后，欧洲的地毯制造商，比如著名的法国奥布松地毯公司仿效早先的地板图案，根据天花板的图案特制出相同图案的地毯。最早由机器织成的地毯可以追溯到18世纪30年代。



图391：左上图，利奥十世房间里的铺面路（约1520年），佛罗伦萨，韦奇奥宫。

图392：左下图，德国艺术家创作的绘画，《女王伊丽莎白一世接见丹麦大使》（约1585年），水粉画，244厘米×37.5厘米（合95又5/10英寸×14又7/10英寸），德国卡塞尔，美术博物馆。

图393：对页图，镜子间，威斯特法伦宫（18世纪40年代），波莫尔斯费尔登，德国。

图394：右下图，阿瑟·戴维斯《约翰·培根和他的家人》（约1742年~1743年），帆布油画，纽黑文，英国艺术耶鲁中心。





镶板

由于可以保温驱寒，木制镶板是北欧常见的护墙板。在英格兰，人们常常以“用护墙板遮挡得严丝合缝”来形容一个房间，而护墙板上装饰的花纹和图案也是为了不让气流通过。

在16世纪早期，最普遍的墙壁镶板是用木制板条在墙上交错排列，然后在其中镶嵌小块的经过装饰的细木嵌板。细木嵌板上的装饰往往是家族的纹章图案或者是类似对折交叠的织物式的花纹。这种花纹被19世纪的历史学家称为“布轴式”或者“折布式”。经过对镶板和板条的尺寸、私密性和应用的仔细研究，我们发现，在17世纪以前，人们只将镶板用于小型的更私密的房间。但是，在大型房间装饰镶板能使房间显得更齐整

与均衡，也开始逐渐流行。这种镶板仿效建筑外墙的装饰，由墙裙、主要装饰区（可能采用石膏装饰）和中楣组成。

镶板可以通过彩绘或者用不同的木块拼成精致的镶嵌画，形成几可乱真的幻景。这种幻景装饰镶板最早被用于装饰意大利的唱诗席或者秘密房间（比如，15世纪乌尔比诺大公的书房）。及至16世纪末，由于受到收录图纹花样的书籍启发，中欧国家的能工巧匠竭尽所能，将用来制作幻景装饰的镶板制作得巧夺天工。此时的门廊内部也衬以木头，为的是阻隔房间里的热气外泄。

17世纪以及18世纪早期，仿建筑式样的镶板及沉重的饰有三角楣的房门和凸嵌线花边发展到了顶峰，这些多用来衬托镶

图395：右图，带秘密橱柜的房间（约1550年），布洛瓦城堡，法兰西。



图396：左下图，长廊（约1600年），哈登庄园，英格兰。



图 397：右下图，餐厅（约1700年），奔宁博乐庄园，英格兰。



板上的挂画。洛可可时期的手工匠们往往用色彩更柔和，样式更轻灵的木制镶板来装饰房间。因为此时房间里的墙壁和天花板几乎连成一体而且棱角模糊，因此很难分辨出雕刻的木头装饰花纹和用石膏制成的花纹。

到1770年，镶板被石膏或者灰泥制成的墙壁替代而不再流行，一直到19世纪晚期的艺术和手工艺术运动才开始重新焕发光彩。



图398：图书室，
无忧宫，德国波
兹坦。

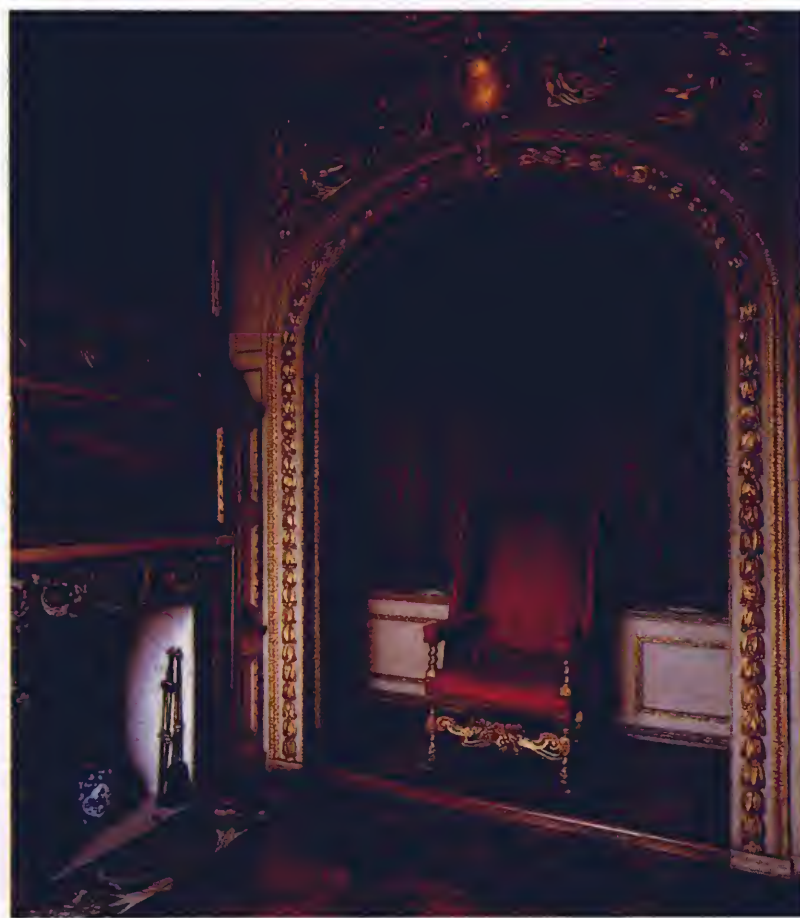
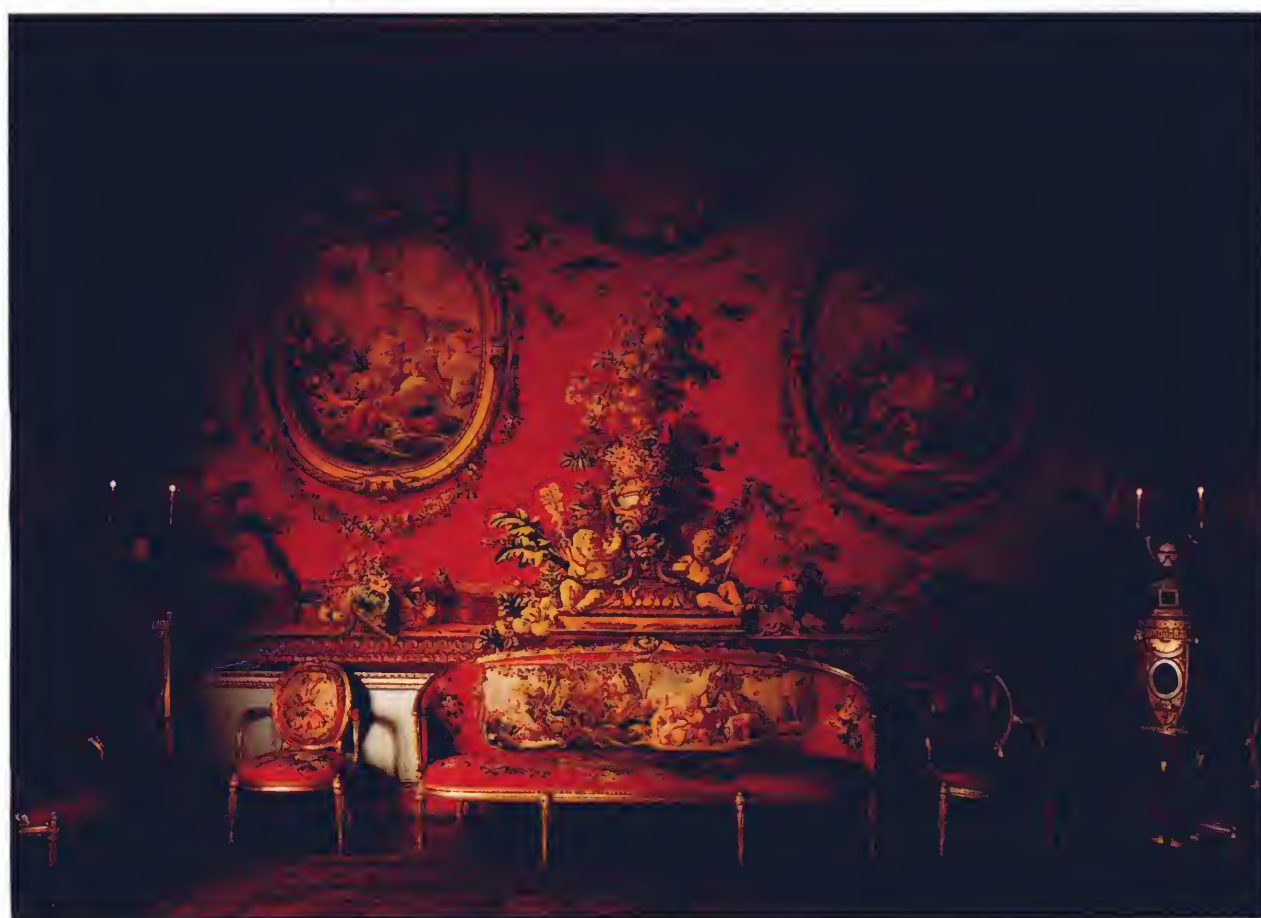
墙壁挂饰

到16世纪早期，假如屋主不愿意采用镶板装饰墙壁，也可以用极为奢华的挂毯替代镶板来装饰墙壁和隔热保温。在佛兰德斯的一些主要地毯生产中心，比如托尔奈和布鲁塞尔，也多采用挂毯装饰。挂毯被视为珍贵的财产，因而在清列房中物品的时候往往被列在清单的头条。染色或者彩绘的织物做成的挂饰价格较便宜，因此也常常被更换。

在16世纪前半叶，带有密密麻麻的叶饰、花朵图案或者

《圣经》以及神话人像的老式挂毯，开始被装饰以少量大型图案的新款挂毯替代。拉斐尔为罗马的西斯庭教堂设计的挂毯图案流传到尼德兰，因此启发了挂毯的新式风格。到18世纪，鲁本斯等著名的欧洲艺术家仍然坚持设计相似的英雄题材挂毯。

到18世纪为止，至少在居室的房间里，墙壁上装饰的可移动式挂毯在一定程度上被固定在墙裙之上的挂毯替代。这种固定式的挂毯往往还配有带衬垫的家具。早期具有幻景效果的设计不再流行，挂毯上的图案更简洁，也更具有田园风格，被固



定在的圆形或者椭圆形的边框里，并以单色为背景衬托。

17世纪还流行用真皮制成的挂饰。这些真皮挂饰往往以“西班牙”工艺闻名，主要是因为这项技艺最早是由摩尔人统治的西班牙发展而来。但是实际上低地国家（指荷兰、比利时、卢森堡三个国家）、法兰西和英格兰等地也制作这样的真皮挂饰。真皮挂饰上的“镀金效果”是用锡箔压花做成的，有时候也采用手绘。到17世纪末期，更多质地不同的织物被用来装饰墙面。这些织物被统一称为“花缎”，往往用一种或者混合

的织物（比如羊毛和丝绸）模仿突起的花纹（常常是叶饰）。虽然欧洲早在16世纪就出现了壁纸，但是此时的壁纸多呈黑白两色。工匠们有时候也会用镂花模板给壁纸上色。这种早期的壁纸只有少数保存下来。“毛绒式”壁纸在17世纪末期开始流行。但是到了18世纪，从中国进口的壁纸质地优良、设计精美，毛绒壁纸也就随之被取缔。



图399：对页上图，
《米里维安桥战役》
挂毯（约1623年～
1625年），鲁本斯设
计，美国费城艺术博
物馆。

图400：对页左下图，
装饰着挂毯的房间
（18世纪70年代），
哥白林厂制作的壁饰
挂毯，奥斯特雷雷公
园酒店，英格兰。

图401：对页右下
图，女王的套间（17
世纪70年代），真丝
条纹镶边的织锦缎
壁饰，汉姆别墅，英
格兰。

图402：上图，装饰
着17世纪真皮壁饰的
餐厅，安特卫普，鲁
本斯故居。

加衬布艺软垫的家具

一直到16世纪，欧洲的许多大家族常常迁移，因此用织物做成的坐垫或者悬垂的帘帷挂毯等，常常会被临时铺在木头或者石头上面以增加舒适感。自从16世纪起，家具虽然已经比从前更加舒适，但是直到很久之后加衬布艺坐垫和软垫的家具才开始普及。

在17世纪，皇宫和达官显贵们的宅邸里开始流行使用整套的衬垫家具。此时的家具商们比建筑设计师更注重如何使得这些衬垫家具与整个房间的风格协调一致。当时家具商精心设计的家具都配有比例图样，其中包括床头、华盖和门帘盒等。这

些设计显然是从建筑设计中汲取了灵感。到17世纪末期，为了取得和谐统一的风格，欧洲各国都广泛采用丹尼尔·马洛特的家具设计。这一趋势尤其可以从国宾卧室和像王座室等正式接见客人的房间里看出来。但是，这种正式的家具设计和使用，说明在当时家具很少是为了给个人提供舒适而设计，比如像这段时期出现的最早的“扶手”椅。

直到18世纪，尤其在法国，家具商们开始在椅子上人体所接触的每个部位加衬软垫；椅子的后背被制成弯曲的弧形，而加设了坐垫的凳子也被调试到最适当的高度。



图403：丹尼尔·马洛特（1661年～1752年），国宾卧室的设计图（约1690年），英国伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图404：下图，瑞典女王海德维格·埃莱奥诺拉的寝宫（1683年，装饰织物时间为18世纪40年代），夏宫，瑞典斯德哥尔摩近郊。





图405：法国式扶手椅（约1760年）和壁饰挂毯（18世纪40年代），沃德斯登庄园，位于英格兰东南部白金汉郡。

陶瓷工艺

在16世纪和18世纪期间的欧洲，在火里烧炼过的材料（一直到19世纪这些材料才开始被广泛被统称为陶瓷）不但可以做成具有实用功能的物品（比如陶砖地板和炉子），而且也还可以用来装饰家居。比如，陈列中国进口的瓷器和代夫特钙质精陶（原系荷兰古陶名）。

在1512年之前，意大利人圭多·迪·萨维诺曾经在安特卫普工作，他很可能将乌尔比诺的白釉陶器作坊制作陶瓷装饰地砖的技术传入了尼德兰。白釉陶瓷地砖从尼德兰出口到法国、德国和英国。在中世纪后期，欧洲就已经开始从中国进口瓷

器，但是直到16世纪后期确定了与欧洲的外贸发展关系之后，中国作坊才开始仿效欧洲陶瓷的装饰风格和形状，专门为欧洲市场生产瓷器。到17世纪，受到别具韵味的中国青花瓷启发，代夫特开始大量生产上锡釉的陶器，而且还创作出高而细颈的花瓶“tulipiere”等精品陶瓷。中国陶瓷和代夫特陶瓷为欧洲提供了最早的陶瓷装饰。这种陶瓷装饰一般被陈列在房门上方，到17世纪末期又被摆放在专门制作的壁炉饰架上。及至18世纪，欧洲制作陶瓷的工艺已经非常纯熟，有时候整个房间的墙壁和天花板都用拼镶的陶瓷镶板制成：比如那不勒斯的卡波迪蒙蒂皇宫和西班牙阿兰胡埃斯的住宅。

莫里斯·霍华德

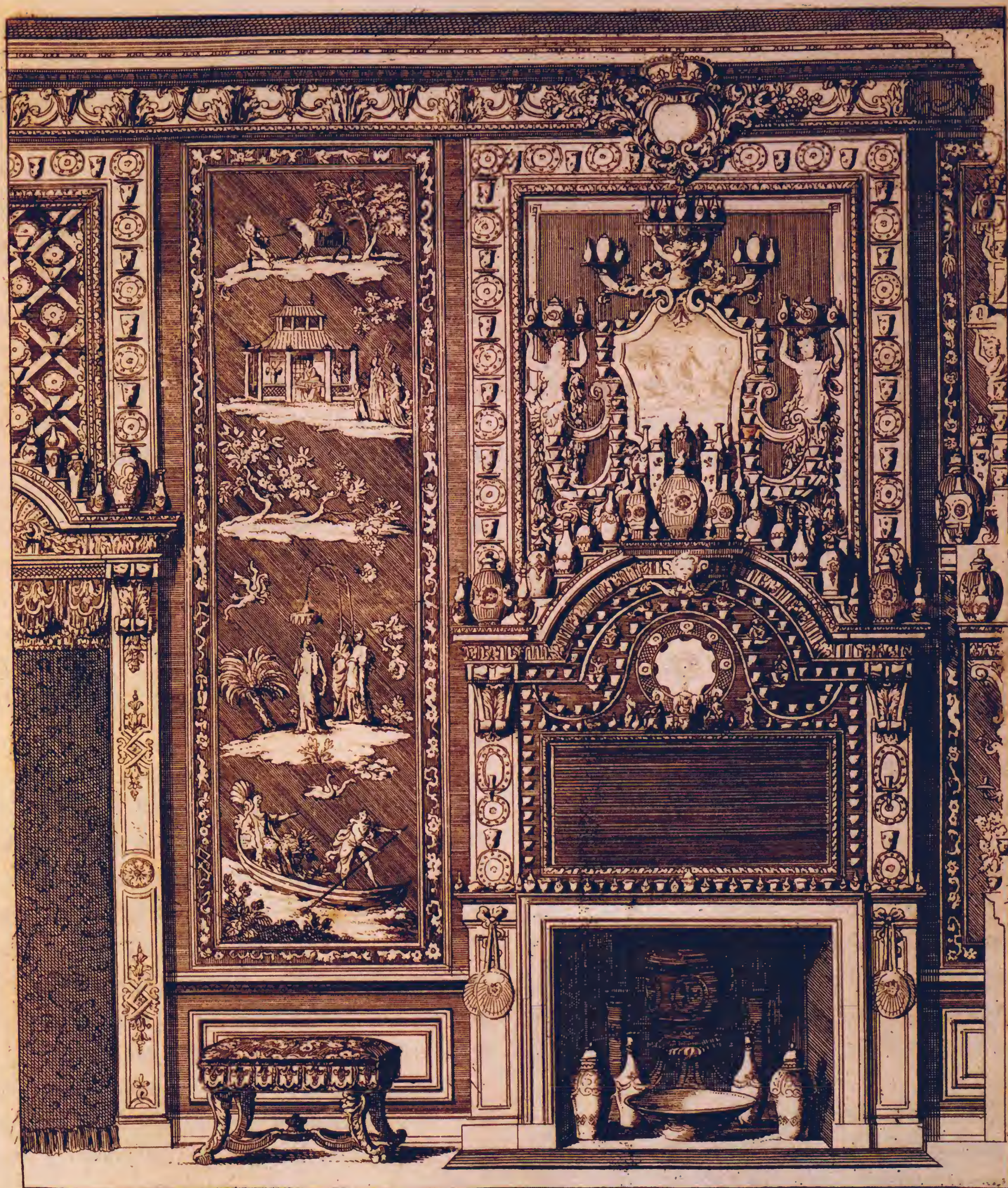


图406：装饰着罗马人和佛兰德斯人头像的佛兰德斯陶瓷地砖（16世纪20年代），可能是从佛兰德斯出口到英国，用来装饰一位英国主顾的乡村别墅，瓦因府，英格兰。



图407：左图，陶瓷厅（18世纪40年代），阿兰胡埃斯，西班牙。

图408：对页图，丹尼尔·马洛特（1661年~1752年），经过漆饰并装饰陶瓷的房间设计图（约1700年），铜板凹刻和蚀刻版画，英国伦敦，维多利亚和阿伯特博物馆。



空间的形式 约1700年~1770年

在18世纪初的前十年里，无论是气势，规模还是名声，都没有任何建筑可与凡尔赛宫争锋。这座宫殿在路易十四执政的最后岁月里，被装饰得富丽堂皇。凡尔赛宫融雕塑、绘画、建筑于一体，表现并象征了法国国王的独裁统治和至高无上的权力，被收录进《指南手册》。此时，其他国家的君主也曾经数度以凡尔赛宫为蓝图修建宫殿，只是规模较小。在1700年，凡尔赛宫里的《西蒂斯（海神的女儿）人工岩洞》（图409）以象征着太阳王路易十四的阿波罗群雕为中心，令人流连忘返。而在1738年，企业家乔纳森·泰尔斯将位于沃克斯霍尔的观赏花园修葺一新并对外开放，花园里有一尊作曲家亨德尔的雕像。亨德尔被塑造成俄耳甫斯（太阳神阿波罗之子，善弹竖琴）的模样。沃克斯霍尔花园也是融雕塑、绘画、建筑于一身的艺术综合体，并且继续沿用了后巴洛克时期的神话肖像风格。

凡尔赛宫里的阿波罗群雕是在国王的授意下创作的，与宫廷礼仪有密切的关系，因为有幸一睹群雕风采的主要是当时的朝臣或者访问朝廷的客人；而被雕塑成手拿七弦竖琴的俄耳甫斯的亨德尔雕像，则是企业家为了吸引更多的人前来观赏花园而塑造的——虽然花园需要购买门票，而且据称只有“举止文雅”的人才能入内游览。作曲家的雕像由大理石制成，尺寸相当于真人大小，可谓是最高尚的公共雕塑形式；但是雕塑家塑造的亨德尔却身着散乱敞开的衬衫和皱巴巴的长袜，脚上的一只拖鞋也滑落到地上。亨德尔的雕像有一种蓄势待发的紧迫感（有时候又被认为是洛可可风格），似乎有一种瞬间的动感，而雕像的姿势也仿佛转瞬即逝。每当夜晚时分，灯光和音乐的效果更加深了这种幻象。虽然亨德尔的雕像无论在人物构图和大理石雕刻方面都堪称杰作，但是却有些拙劣地模仿了早期公共雕像的背景设置，这一庄严肃穆的雕像置身于时髦的像狂欢节一样的氛围中。旁观者也不由自主地受到这种轻松的节日气氛的影响。

即使考虑到英格兰和法兰西的不同社会环境和政治背景，阿波罗群雕和亨德尔雕像之间的差异仍然显示了两国运用和观赏视觉形象的不同趋势，而且显示了视觉形象如何顺应不同的社会环境要求。其中的趋势之一是独立的小型圆雕的需求和市场逐渐增长，这种小型圆雕可以被用来装饰私家住宅。但是无

论怎样，绘画和雕塑始终是作为大型艺术综合体的组成部分而被创作的。和从前一样，艺术家和他们的赞助者在承接或创作组雕或者群画的时候，也总是要考虑这些艺术品的陈列背景。但是到18世纪中期，许多国家用来陈列综合艺术装饰的空间开始发生显著的变化，而此时的艺术赞助者们也不再像从前那样和朝廷以及贵族有紧密的联系。及至18世纪后半叶，陈列艺术品的空间已经开始对不同的、层面更广的观众开放。同时，尤其是在不断增长的城市中心，对那些通过商业取得成功，并且拥有足够的经济实力购买奢侈品的人而言，艺术已经和文学一样，成为一种修养的象征。随着艺术品消费的增长，在巴黎、阿姆斯特丹以及伦敦的艺术品市场也逐渐增长扩大，人们越来越倾向于到各地去观赏当地的艺术品展览和艺术收藏。有时候这种艺术观赏也成为“欧洲大陆之旅”的一部分。艺术家们热烈地回应而且鼓励着这种转变。他们开始通过某种方式表现自己的艺术，并且和潜在的主顾讨价还价。为了提高自己的社会地位，他们不参与手工艺匠人举办的交易，而且开始逐渐在艺术家的工作室里和欧洲各地的艺术学院接受艺术培训。新涌现的陈列、销售和欣赏绘画以及雕塑的空间也反映了这样的变迁。

到18世纪上半叶，凡尔赛宫那融建筑、绘画和雕塑于一体的艺术形式仍然是欧洲其他各国君主修建皇宫的典范，虽然参照凡尔赛宫修建的各式皇宫各不相同，有时候甚至是被看作是模仿威尼斯和佛罗伦萨的建筑。在德累斯顿（德国城市），身为萨克森选帝侯和波兰新任国王的奥古斯都大力王雇用了在意大利受过训练的雕塑家巴尔塔萨尔·佩莫瑟尔（1651年~1732年）和建筑师马修斯·丹尼尔·普波曼（1662年~1736年），为他设计并修建了庄严肃穆的建筑群。这些建筑以庭院为中心，也就是著名的尊格廊宫（图410），常常被用来举办宫廷宴会。

另外一座可以和凡尔赛宫媲美的德国建筑是由建筑师约翰·巴塔萨·纽曼（1687年~1753年）为维尔茨堡的亲王主教修建的。英国哲学家大卫·休谟（1711年~1776年）在访问维尔茨堡宫之后，声称这座宫殿“虽不能与凡尔赛宫齐肩，但是却比凡尔赛宫更成熟也更全面”。此后不久，威尼斯画家詹巴蒂斯塔·提耶波罗（1696年~1770年）就奉命为维尔茨堡宫的楼

梯间大厅绘制天顶画。提耶波罗和他的雇主采用了传统的巴洛克设计，在天顶画上描绘了阿波罗和四大洲，并且按照早期的设计将对角线的平面人像与角落里用灰泥制成的三维立体人像融合为一体（图411）。但是，提耶波罗并没有采用早期巴洛克天顶画的构图风格，即从单一的视角来构图整幅天顶画，而是提示观赏者欣赏天花板上不同的绘画部分，然后逐渐拾梯而上，并以不同的视点欣赏不同的人物肖像。观赏者不但会随着迅即变换的光线而领略不同的人物风格，而且还会被不同人群之间的错综复杂的变化以及人像所表现出来的动态感所吸引。

到18世纪中期，即使是最具贵族派头的艺术赞助者也开始将注意力和投资转向更小型也更私密空间的装饰。这些装饰主要以表现友谊和爱情为题材。当法国国王路易十五的情妇杜巴丽伯爵夫人为louveciennes设计室内装饰的时候，她起初向让·奥诺雷·弗拉贡纳尔(1732年~1806年)订购了一批画作。这批绘画以花园和花园的雕塑而非恢宏的神话题材为背景来表现“爱情的发展”（图412）。但是后来杜巴丽夫人又舍弃了这批绘画。和英格兰一样，尼德兰的贵族和中产阶级都用绘画和雕塑来装饰家居，这是当时的社交风气的一种表现。例如由柯内利斯·特洛斯创作的艺术收藏家杰洛尼穆斯和儿子的双人肖像（图413）就是其中的一例。

到18世纪，随着艺术赞助人和购买艺术品的主顾们逐渐增长，公共空间和私人空间之间的界限也开始逐渐淡化，这时出现了一种新的肖像艺术形式，主要用来反映主人的情趣和雅兴。在某些地区，教会仍然沿用了传统的绘画和雕塑形式，只是风格与从前不同。例如，伊格纳兹·金特（1725年~1775年）为巴伐利亚的Rott am Inn创作的祭坛画（图415）。此时，宗教肖像（包括画像和雕像）也被赋予了新的功能：以威斯敏斯特大教堂（图416）为例，大教堂的正殿里被纪念雕像装饰得富丽堂皇，而这些纪念雕像还会逐年增加。在这座建于13世纪的教堂里（手持《指南手册》）前来观赏雕塑的文人雅客们，很可能也同样游览过沃克斯霍尔花园。在这些入当中，可能有人曾经为路易-弗朗索瓦·卢比里克（1702/1705年~1762年）为威斯敏斯特大教堂创作的纪念雕像或者他塑造的《亨德尔雕像》（图417、图418）所倾倒，也可能有人也会为罗马的《许愿喷泉》而着迷（图420）。许愿喷泉是罗马城市风景中新增添的一部分——此时的欧洲大陆之旅已经不再是贵族才能享有的特权。在这些观赏者去罗马的途中，很可能也会被那些法国大城市里伫立着国王雕像的广场深深震撼（图421），或者像托马斯·罗兰森笔下的英国访问者那样被惊得目瞪口呆。在这些城市中还包括法国东北部的兰斯市。让·巴蒂斯特·皮嘉尔（1714年~1785年）为路易十五塑造的青铜雕像位于兰斯市，但

是却是由这座自治城市出资完成的（图419）。

各种各样的绘画、雕塑和建筑空间装饰虽然结合在一起，并且以崭新的最出人意料的方式展现视觉艺术，但是大部分艺术作品的背景却仍然沿袭了17世纪的模式。到18世纪中叶为止，新兴的艺术欣赏空间集艺术情趣、贸易和各种新组成的审美观念于一身，促进了绘画和雕塑的陈列和展示，并将绘画和雕塑作为独立的艺术形式来欣赏。艺术家的工作室不但是艺术创作的场所，也是欣赏和买卖艺术品的场所。皮埃尔·萨布雷亚斯（1699年~1749年）曾经画过他在罗马的工作室（图422）。这幅画以传统的绘画模式，含蓄地刻画了画家和艺术家的创作。但是，画家的工作室只是众多欣赏、买卖和陈列艺术品的空间之一。商品社会艺术市场的特色之一是艺术品拍卖会、销售目录和作为艺术交易中间商的艺术经纪人的兴起和增长。其中一位艺术经纪人杰尔桑特，制作了精美的销售图录。杰尔桑特将这些艺术品销售给一位时髦的巴黎主顾，图录中包括贝壳、中国瓷器和绘画。在华托(1684年~1721年)为杰尔桑特的店铺绘制的广告牌上，艺术交易商兼鉴赏家和潜在的主顾一边彬彬有礼地交谈，一边仔细观赏店铺中的绘画。这些画作还和其他奢侈品一起售卖（图424）。在霍加斯笔下的“美的分析”（图423）中，他选用了一位雕塑家的后院来展示不同的雕塑作品，通过不同的方式和不同的场景表现了艺术的审美和创作以及推广。

展览作为一种新兴的艺术欣赏空间——成为一种独特而严肃的艺术空间形式。展览尤其因为其展示的精湛艺术品而备受青睐。在法国，自1735年起就在卢浮宫举行两年一度的艺术沙龙，为陈列绘画和雕塑提供了大场所。各种周刊和小册子上发表的当代艺术评论的发展，也为提高艺术家的专业地位起到了关键作用。和艺术展览空间一起增长的是艺术收藏。无论是收藏过去的还是新的艺术作品，都被看作是一种风雅的行为。早在18世纪初期的阿姆斯特丹，艺术的收藏和展示就由于唐纳曼努等艺术鉴赏家而备受关注。及至1783年，以约翰·佐法尼（1733年~1810年）为代表的查尔斯·唐尼画廊，将所收藏的古典大理石雕塑捐献给新成立的大英博物馆。此时，艺术收藏已经成为一种众所周知的社会地位的显著象征。但是欣赏这些艺术作品的观众们和一个世纪前或者更早时期欣赏凡尔赛宫的观众，在艺术理念方面却完全不同。

马尔科姆·贝克尔

宫廷的艺术空间

18世纪伊始，在许多欧洲国家，宫廷依然是艺术家的主要资助者。宫廷不但出资创造和修建了许多用以举办宫廷仪式和庆典的建筑群，还将建筑、绘画和雕塑结合起来形成恢宏壮观的艺术综合体。传统的神话肖像，比如凡尔赛宫里的阿波罗雕像（图409），虽然也一直被沿用，但是表现形式却越来越非正式，而那些人们所熟知的艺术形式和风格在此时也发生了惊人的变化。例如，在德雷斯頓的尊格廊宫里的雕塑装饰（图410），虽然采用了半身的女像柱，但是柱身上的雕像却是形态怪异的森林之神模样。从另一组由奥古斯塔大力王出资完成的梅森瓷雕里，我们也能看到类似但是规模较小的雕像。随着这

种画像、雕像运用的改变，雕像和绘画的构图和风格也开始模仿灯光和动感造成的转瞬即逝的效果，装饰风格也从后巴洛克风格向洛可可风格转变。德国的宫廷，比如亲王-红衣主教在维尔茨堡拥有的宫廷（图411），仍然是主要的艺术赞助中心。但是，在法国，画家和雕塑家的主顾则逐渐从国王转向人数更多的贵族和商业新贵们。这种从宫廷艺术赞助转移的潮流在英国更加显著，因为当地的商业文化和风雅时尚，艺术赞助人们不再只是贵族，而且还包括富有的企业家。这些艺术赞助人们急切地期望用艺术来装饰他们位于伦敦的住宅和乡间的别墅以及其他地方的宅院。

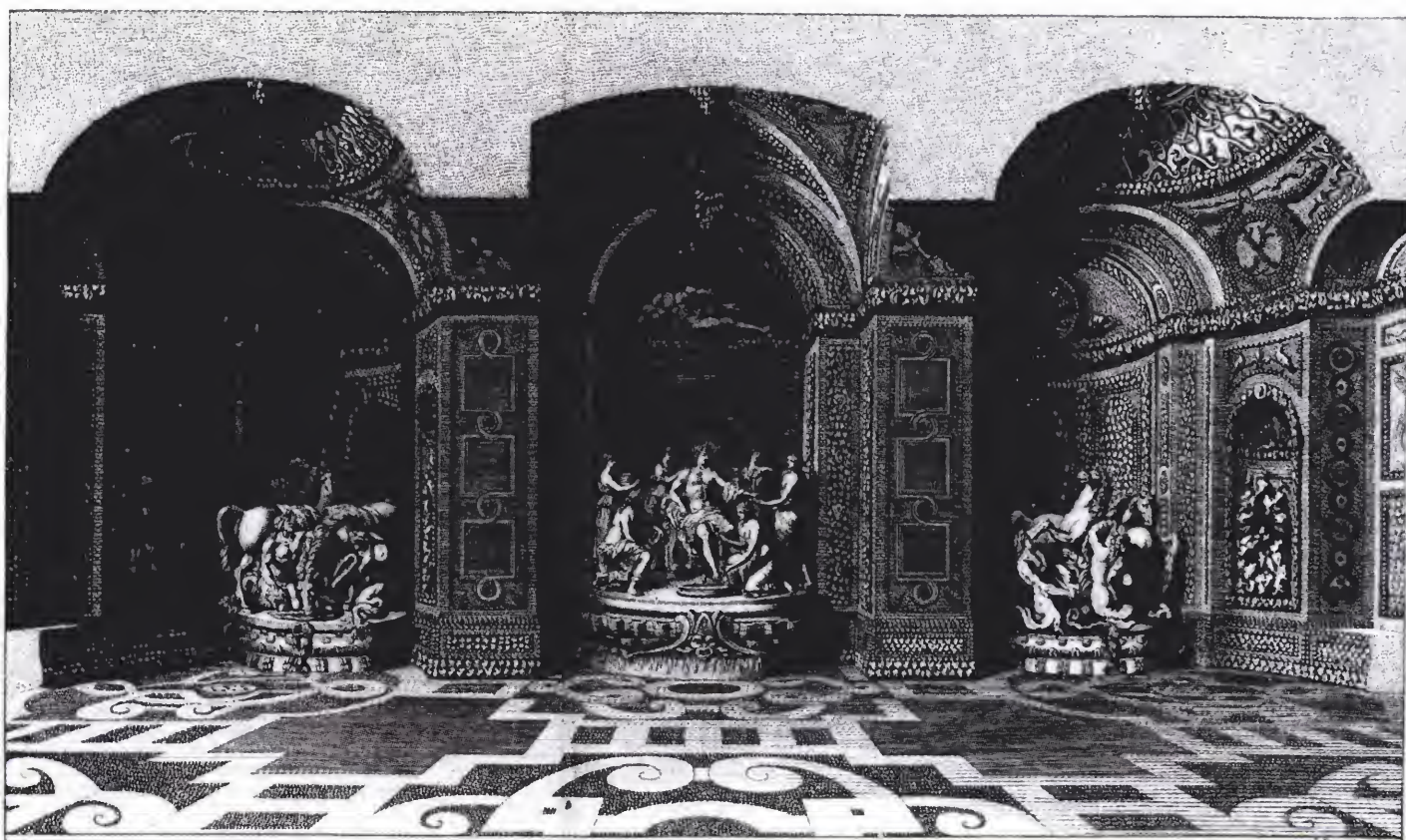


图409：让·勒波特（1618年～1682年）根据弗朗索瓦·杰拉尔东（1628年～1715年）和其他艺术家的作品创作的《凡尔赛宫的西蒂斯人工岩洞》（1666年～1675年）铜板画。

图411：对页图，约翰·巴塔萨·纽曼（1687年～1753年）和詹巴蒂斯塔·提耶波罗（1696年～1770年）共同修建和装饰的装饰着《阿波罗和四大洲》天顶画的楼梯（1752年～1753年），维尔茨堡。

图410：巴尔塔萨尔·佩莫瑟尔（1651年～1732年）和马修斯·丹尼尔·普波曼（1662年～1736年）共同修建和装饰的得尊格廊宫（始于1711年），德雷斯頓。





居室艺术空间

在18世纪30年代，艺术家们常常被雇来为小型的私人住宅创作室内装饰画。这种私人住宅的装饰画的题材和风格轻松而非正式，也更有私密的感觉。在有些时候，贵族们也会出资创作这种装饰画。例如，法国国王路易十五的情妇杜巴丽夫人，曾经向让·奥诺雷·弗拉贡纳尔订购了一批表现爱情和友谊的装饰画。由于杜巴丽夫人更欣赏新古典风格的绘画，这批画最后没有被选用。但是，弗拉贡纳尔的绘画却恰到好处地结合了绘画的装饰和叙事功能，画中所表现的真实自然景色和营造的氛围，与杜巴丽夫人在louveciennes的花园里的亭台可谓相得益彰（图412）。

还有一些室内装饰画是画家们为商人和企业家创作的。例

如，杰洛尼穆斯·汤诺曼曾经创作过一幅带有虚构背景的室内肖像画（图413）。画中隐约地表达了以奢侈品、优雅的社交活动以及有关文学艺术等不俗的谈吐所代表的文化。无独有偶，尼布特也曾经创作了一幅以托马斯·李爵士位于哈维尔的花园（图414）为主题的画作。这幅画以一种倾斜的角度描画了一位有钱的地主的地产，藉此来表现主人的财富，与杰洛尼穆斯·汤诺曼的室内肖像画颇有相似之处。尼布特以悠闲而非正式的背景衬托了画中的雕塑。由于花园大多被重新布置过（即使是在18世纪也是如此），因此很少有花园保存了原先的雕塑装饰。即便如此，花园仍然是陈列大型艺术雕塑或者综合艺术装饰的最佳场地。



图412：让·奥诺雷·弗拉贡纳尔（1732年~1806年），《爱情的进展：幽会》（1771年~1773年），帆布油画，纽约，佛里克藏画。



图413：右图，柯内利斯·特洛斯（1697年~1750年），《杰洛尼穆斯和儿子的双人肖像画》（1736年），都柏林，爱尔兰国家艺术博物馆。

图414：下图，巴尔萨泽·尼布特（创作生涯1729年~1762年），《哈特维尔的乡野风光》（1738年），帆布油画，埃里斯伯雷，白金汉郡，乡村博物馆。



公共空间

教堂始终被用来陈列或者摆设大型绘画和雕塑组合，其中尤以德国南部的祭坛装饰最为著名。例如，金特在rott am Inn创作的高祭坛装饰（图415），装饰和人物都采用了洛可可风格，其中的装饰还模拟了光晕和帷幔的质感。这座高祭坛装饰主要是为了宗教礼拜所修建的。但是，随着城市中心日渐增长，13世纪造的伦敦的威斯敏斯特修道院大教堂（图416），开始逐渐成为文人雅客公开欣赏艺术的场所。自18世纪30年代起，威斯敏斯特修道院大教堂里陈列的纪念雕塑逐年增长。这些纪念雕塑也开始渐渐地被看作是一种独立的艺术创作。

为了满足城市居民对艺术欣赏的需求，教皇出资修建了许

愿喷泉（图420）。但是，为中产阶级创作的最典型的代表艺术作品，仍然要属伦敦沃克斯霍尔花园里由卢比里克创作的《亨德尔雕像》（图417、图418）。《亨德尔雕像》与装饰着时兴绘画作品的慈善餐厅毗邻而居。这些时兴的绘画历来被视作有别于高雅艺术。然而，卢比里克的雕像却反其道而行之，他采用了传统的全身式雕像来塑造亨德尔的雕像。在法国的兰斯市，皮嘉尔塑造的路易十五雕像也是全身雕像（图419）。显然，路易十五试图用自身的雕像来达到某种政治宣传的目的。只不过，英国的罗兰森等人（图421）曾经寓讽于画，质疑国王的肖像是否真的具有这种文过饰非的效果。



图415：左上图，伊格纳兹·金特（1725年~1775年），高祭坛装饰（1759年~1762年），彩绘木制，帆布油画，Rott am Inn，巴伐利亚。

图416：左下图，托马斯·博雷斯（约1713年出生），《威斯敏斯特修道院大教堂内部》（约1753年），手绘彩色铜版画，伦敦，威斯敏斯特修道院大教堂。



图417：右上图，J.S.穆勒仿塞缪尔·威尔（1721年~1786年）的画作，《沃克斯霍尔花园南行道的凯旋门和亨德尔的雕像》（约1751年），版画，伦敦，大英博物馆。



图418：右下图，路易-弗朗索瓦·卢比里克（1702/1705年~1762年），《亨德尔雕像》（1738年），大理石雕，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



Monument Érigé par la Ville de Reims en 1765.
Inventé et Exécuté en Bronze par Jean Baptiste Ralle Sculpteur ordinaire du Roy, et fondé par Pierre Gor



图419:左图, 查尔斯-尼古拉斯·柯香(1715年~1790年)仿让·巴蒂斯特·皮嘉尔(1714年~1785年)的画作,《路易十五的雕像》, 法国兰斯, 版画。

图420: 上图, 乔瓦尼·保罗·帕尼尼(约1691/1692年~1765/1768年),《罗马许愿喷泉落成典礼》(1744年之后), 帆布油画, 莫斯科, 普希金博物馆。

图421: 右下图, 托马斯·罗兰森(1756年~1827年),《巴黎胜利广场》(约1780年~1790年), 石墨直纹纸上的钢笔、墨水以及水彩画, 纽黑兰, 耶鲁英国艺术中心。

艺术的空间

无论是萨布雷亚斯的绘画（图422）中的画室，还是霍加斯的铜版版画（图423）中大略的画室示意图都说明——艺术家的工作室或者画室不但是陈列艺术的空间之一，也是艺术家和主顾们商谈的地方。一方面，随着艺术交易的不断增长，艺术也逐渐走向商品化；另一方面，由于艺术所具有的独特的美感，艺术作品又是商品中的另类。无论哪一个方面，都需要提供一个可以展示绘画和雕塑的新空间，以供更多的观众欣赏。

巴黎的沙龙就是这样的艺术空间之一。就像圣多班画中(图426)所描画的那样，沙龙里陈列了各种不同艺术流派的作品——历史画、肖像画、风景画、半身像和石膏制成的雕塑模型——

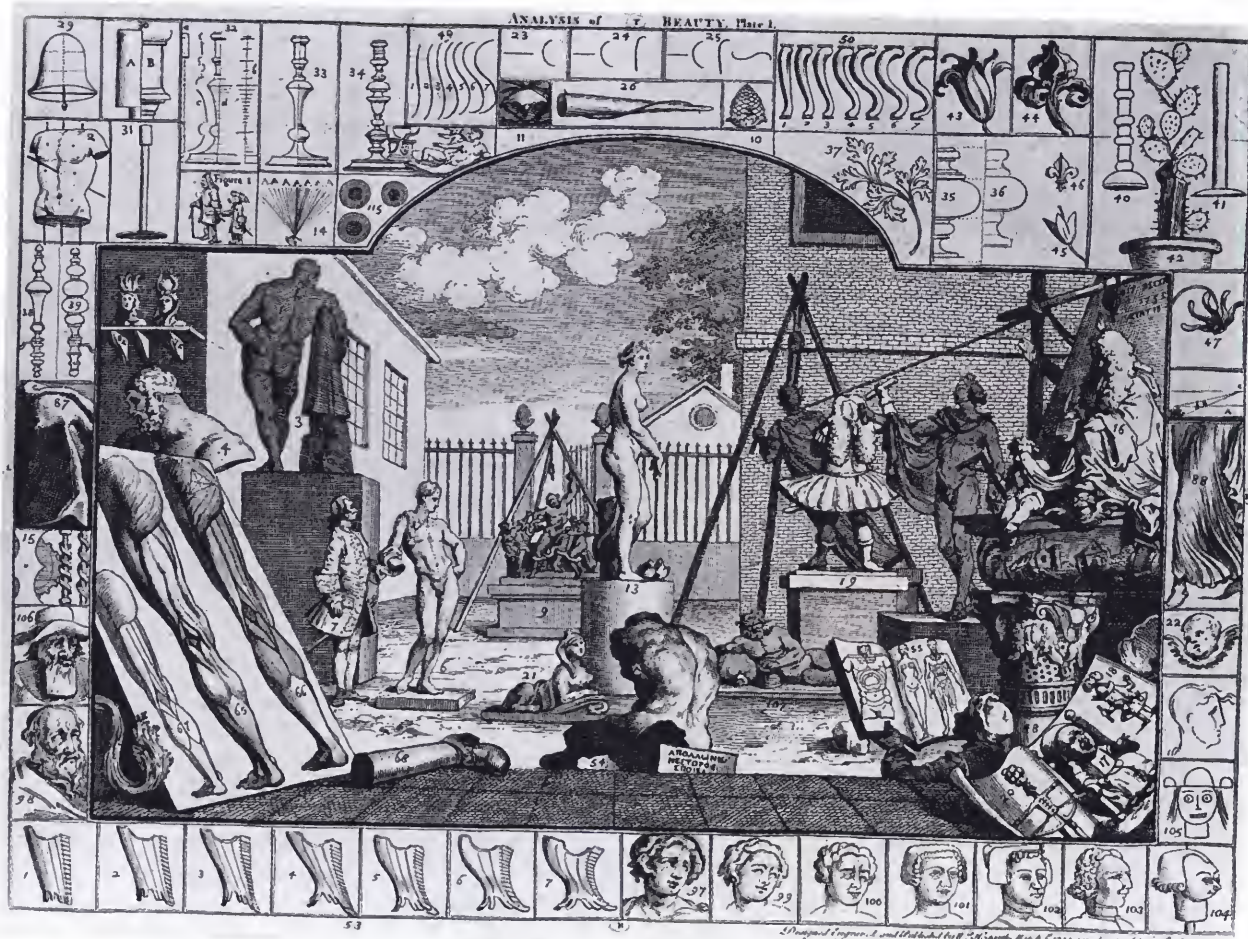


图422：皮埃尔·萨布雷亚斯（1699年~1749年），《画家的工作室》（1740年之后），125厘米×99厘米（32英寸×25又1/2英寸），维也纳，奥地利维也纳艺术史博物馆。

图423：上图，威廉·霍加斯（1697年~1764年），《美的分析》雕板1（1753年），版画，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图424：对页左上图，让·安东尼·华托（1684年~1721年），《杰尔桑特的画店》（1720年~1721年），帆布油画，柏林，夏洛腾堡。

图425：对页右上图，约翰·佐法尼（1733年~1810年），《查尔斯·唐尼位于公园大街的藏书室》（1781年~1783年），帆布油画，127厘米×99厘米（50英寸×39英寸），伯恩利，唐尼画廊和博物馆。

图426：对页下图，加布里埃·雅克·圣多班（1724年~1780年），《1767年的沙龙》（1767年），树胶水彩画，私人收藏。

画家严格地照搬了卢浮宫卡雷沙龙里的艺术作品陈列方式。随着越来越多的人开始欣赏艺术，那些指导艺术欣赏的期刊文章和艺术指南手册，也都对这些艺术展览进行过大量评论。

不仅如此，艺术交易商的店铺也是陈列艺术的场所。例如，华托为杰尔桑特的店铺所画的广告画（图424），将他的商店描画成一个风雅而且能欣赏艺术的地方。正是这种艺术鉴赏力——象征着优雅的举止和对艺术品的欣赏——代表了查尔斯·唐尼的艺术收藏。

虽然，佐法尼描绘的唐尼画像和其古代雕塑收藏品（图425）并没有展示唐尼如何在家中陈列这些艺术品，但是却明确了这些雕塑作品是被当作具有美感的艺术品，而并非仅仅是古董或者收藏癖好来收藏的。这种将艺术品集中于一处陈列的方式，也暗示了画廊是经过特殊设计而且专门用来展示雕塑的重要艺术空间。18世纪后期的画廊，正是经过这样的特殊布局。

马尔科姆·贝克尔



艺术学院、艺术理论和评论

在16世纪伊始的意大利，王公贵族对艺术的赞助首次延伸到艺术家对艺术事业和创作技巧的探讨。洛伦佐·美第奇在佛罗伦萨创办的“花园学校”与波隆那的班蒂沃格里奥曾经在花园中举办的艺术家和诗人招待会，正是这种艺术赞助的例证。米开朗基罗年轻的时候曾经在洛伦佐的花园学校学习（约1490年）。在梵蒂冈，巴乔·班迪内利创办的“艺术学院”（1531年）则在美第奇教皇克莱蒙特七世的监管下运行。而在热那亚，安德里亚·多里亚也曾经赞助过类似的艺术机构。安德里亚·多里亚赞助的这个机构，也是雕塑家乔凡尼·安尼奥洛·蒙托索里（1507年～1563年）学习解剖和建筑的地方。16世纪40年代，蒙托索里还与医生和艺术家们讨论他的作品，当时多里亚也出席了。

在科西莫·美第奇公爵（1569年被封为托斯卡尼大公）的保护和支持下，于1563年在佛罗伦萨成立的艺术学院成为第一所正式的官方艺术学院。这所学院设立正式的规章制度，用来管理学院事物和规范学生的行为。艺术学院不但是艺术家的协会，也是一所艺术学校。在1571年，艺术学院成为行会，依法裁决在“Disegno”（“Disegno”是意大利语“设计”的意思，包括绘画、雕塑、建筑，到17世纪还包括雕刻）领域里，与艺术创作和购置有关的案例。艺术学院在早年作为宫廷的附属机构，由大公任命学院的主要行政管理人员，将学院的成员分为不同级别：“院士”和普通会员或者说学院的大多数会员不同，这些普通会员多是年轻或者经验不太丰富的艺术家。学院之外的社会地位差别在学院内同样适用。（那些拥有自己画店并以此获得收入）的艺术家在地位上仍然次于贵族出身的非专业艺术家。这些贵族会员在16世纪后期开始参加学院。无论怎样，此时的艺术家已经不再根据艺术职业（画家优于雕塑家或建筑师）被划分等级，而是被看作地位平等的艺术创作者。

在“Disegno”一词中，包含了亚里士多德所谓的“模仿”概念（这个模仿的概念也同样适用于诗歌）。在佛罗伦萨艺术绘画学院中，模仿意味着表现人对自然的观察，而不是表现人对现象世界的认识。不过，人们对世界的理解或研究，造成了艺术创作的分歧。作为学院的创始人之一，画家兼建筑师乔尔乔·瓦萨里（1511年～1574年）和雕塑家维茨诺·丹蒂

（1530年～1576年）所撰写的理论著作，曾经透彻地剖析过这一理念。自学院成立之初，就制定了包括了欧几里得几何学、透视法、解剖学、衣饰研究、天文和地理等课程，并在17世纪增添了人物素描。这些课程的主要目的，就是帮助学生进行“disegno”艺术创作练习。

数学学习为艺术家运用直线透视法和阴影提供了理论基础。而其他课程则根据当时的艺术评论对图形艺术（叙述型和寓意型）的有关论述进行调整。这些论述认为艺术家可以通过了解身体的功能和各部位的比例关系，以姿势语言和面部表情来表现人物。在16世纪70年代的一份学院讲演笔记中，曾经论及地理环境和脾性对人物的性格气质和面相（包括头发的质地和肌肤的颜色）的影响。对于想要表现人体的艺术家而言，这些是非常重要的研究主题。这份未署名的讲演稿还旁征博引地讲述过对亚里士多德、柏拉图、盖仑和希波克拉底的研究，表明观众中不乏博学多才的业余艺术爱好者。事实上，讲演者宣称自己的主要目的是为了给听众们带来惊奇和愉悦的感觉，以此吸引艺术学院里逐渐增加的非专业艺术人才。17世纪，加入艺术学院的非专业艺术人才日益增多。实际上，截至18世纪，佛罗伦萨的业余艺术爱好者几乎比艺术学院的艺术家多一倍以上。

这些业余的艺术爱好者不乏政府官员和公务员。这些政府官员和公务员当中，还包括随着大公官僚统治的扩张，而崛起的新型中产阶级。他们在艺术学院担任演讲者，讲述各种偏离艺术创作的主题，例如，发展艺术鉴赏的方法以及艺术收集和展示的新形式等。这些主题所涉及的活动，从前只有朝廷的达官显贵们才能参与。这些活动中最重要的一项，可能是圣·路加（路加是学院的护佑圣徒）节上的艺术大师作品展。这些展览虽然在17世纪后期和18世纪不定期举行，规模却很盛大。作品展不但包括古典大师（皮利诺·德尔·瓦加、弗兰切斯科·萨尔维亚蒂、乔尔乔涅、提香、阿尼巴尔·卡拉齐等人）的名画，还包括当代艺术家（其中多数是非佛罗伦萨人）的作品。因此，展览会为艺术学院的收藏家提供了展示艺术品位的机会，更能表现出这些人作为艺术业余爱好者和鉴赏者的博学多才。这些人明显偏爱意大利北方画派的艺术。当地的艺术家

虽然在艺术学院里有一席之地，但是实际上却不受重视。

在佛罗伦萨艺术学院中的数百名业余艺术爱好者和他们的活动，并非只对艺术鉴赏和艺术批评起到重要的影响。随着17世纪和18世纪早期中央政权在托斯卡纳地区的削弱，佛罗伦萨艺术绘画学院逐渐脱离了宫廷，并受到业余艺术爱好者的影响。这些业余艺术爱好者在现代主义到来的前夕，开展了关于统治的政治经济的公开讨论。其中原因之一，是因为随着1737年美第奇家族的终结，在托斯卡纳地区出现了朝代更替的危机。不过，这也代表了在18世纪的欧洲涌现的潮流，例如，在法国，这一潮流最终导致了颠覆君主政权的革命。在大部分人仍然推崇“开明的君主政权”的托斯卡纳，艺术学院的业余爱好者们面临着新共和主义和自由共济会制度的历史潮流。这股潮流见证了超越艺术及艺术收藏等兴趣的“各阶级合作主义”。

在16世纪有关自然和艺术创作地位的辩论氛围之中，佛罗伦萨艺术学院诞生了。在15世纪40年代，贝尼铁托·瓦尔奇开设了有关认识论和艺术（尤其是绘画和雕塑）的相对重要性的公开讲座，仍然影响着下一代佛罗伦萨人的艺术理论和批评。这些人包括瓦萨里、丹蒂、阿雷桑朵·阿罗里（1535年~1607年）和卢德威库·西格利（1559年~1613年）等。到16世纪后期，“天特会议”（1545年~1563年）对艺术创作和欣赏产生了重要的影响。我们可以从拉斐尔·博尔希尼（1537年~1588年）的著作中可以领略这一影响。而到17世纪，法国唯理派哲学家勒内·笛卡儿（1596年~1650年）的思想和意大利物理学家伽利略·伽利莱（1564年~1642年）的实验方法，对艺术学院的艺术实践产生了影响（伽利略本人曾经活跃于艺术学院中，并与学院的重要人物保持紧密关系）。不过，艺术家们根据主顾的要求创作的作品是否持续或者深刻地受到理论家或批评家的影响，却无从得知。艺术作品的欣赏则是另一个范畴，通过艺术评论的方式来逐渐形成对艺术的理解并获得欣赏的乐趣；这些艺术评论往往无法轻易地确定评论者或文章的特别出处。但是，17世纪的史料编著学者和艺术学院的业余会员菲利普·巴勒迪努齐（1625年~1696年）却是一个例外。巴勒迪努齐提倡“学院式的”绘画和欣赏——用红粉笔标记并研究男子的裸体

画；这些男子裸体通常采取一种无拘无束的姿势，是艺术学院艺术实践的产物。欣赏这种男子裸体画的方式不能像理解故事画或寓言画那样照本宣科。在艺术学院里形成的艺术评论辩论会和艺术鉴赏实践，艺术教育的系统化，以及为艺术业余爱好者提供的形形色色的非艺术创作活动，都促进了现代“资本主义”的形成。在18世纪，这些“资本主义者”开始在共济会住所、咖啡馆、沙龙和艺术学院等公开场合宣扬自由主义理想。

佛罗伦萨艺术学院的建筑教学理论，在17世纪才得以形成。它强调市政和军用工程设计以及公共工程项目的准备工作，其中包括土地测量和水力学。与此相反，在罗马，圣·卢卡艺术学院则强调建筑理论和在现代建筑项目（礼拜堂、教堂、共济会学校、宫殿和别墅）中正确使用古典制度，采用如威格诺拉的《建筑学的五大秩序原则》（1562年）作为指导。在17世纪，罗马的学派竞争为这类培训的实施及公共监督提供了机会。圣·卢卡艺术学院最早在1577年就得到格里高利十三世的批准，此后阿尔贝蒂（1555年~1604年）也在《论绘画的崇高性》中（1585年）再次呼吁成立这所学院；此后学院于1588年再次获得西斯图斯五世重新批准，并最终在1593年克莱蒙特八世教皇统治期间，在16世纪60年代和70年代佛罗伦萨艺术学院成员、画家菲德雷科·朱卡罗（约1540/1541年~1609年）的领导下开始运行。圣·卢卡艺术学院最初是由包括金匠和刺绣工艺师的行会中的一群优秀的画家发起的，金匠和工艺师们在这个新组织中只占次要地位。尽管罗马教皇明文确认了学院是这两者的结合，但是直到17世纪，这个学院和行会的关系仍然模糊不清。在讨论佛罗伦萨艺术学院的模式和罗马万神殿的古玩家协会时，朱卡罗曾经呼吁学院吸纳雕塑家和建筑师为学院的会员。不过，这所学院一直到17世纪中期才开始维护学院艺术家的利益。当时的画家兼建筑师皮德罗·达·科尔托纳（1596/1597年~1669年，1634年~1637年间任学院主持）着手在罗马最主要的城市中心（位于卡比托山和古罗马广场之间）重建学院的教堂。此时有业余人士加入圣卢卡艺术学院，并获得“荣誉院士”称号，但是他们的人数远远不及佛罗伦萨艺术学院。结果，罗马的艺术学院在艺术家和欣赏艺术的公众之间，划分了一道学院派界限。这一点全然不同于佛罗伦萨的艺

术学院。

在罗马艺术学院于17世纪70年代和法国艺术学院合并之前，罗马艺术学院与中央集权式的宫廷之间保持着断断续续的联系。由于缺乏同罗马教皇的纽带关系，梵蒂冈没有为罗马艺术学院提供持续的赞助。事实上，教皇们始终没有对罗马艺术学院制定统一的相关政策或者指导学院的艺术创作。这种状况一直持续到18世纪克莱蒙特十一世教皇执政才改变。不过，早期现代罗马教会的宏伟蓝图和罗马的文化政治核心，是修建一座座恢宏壮丽的建筑。因而，艺术学院会员从17世纪中期开始，就围绕着实际或预期中的创作项目（例如新的圣约翰拉特兰大教堂外观）和已经落成的建筑（如纳沃纳广场上的圣埃格尼斯教堂），组织讲座和学生竞赛。这些竞赛还包括绘画和雕塑。在罗马艺术学院和法国艺术学院合并之后，学院按照以上领域给会员们分配的主题创作（其中包括展现路易十四推崇的君主模范——亚历山大大帝的生平情景），显然有讨好法国王室的意思。绘画、雕塑和建筑等竞赛得以定期举行，并在17世纪下半叶受到法国的影响而转变为公共活动项目。在克莱蒙特十一世在位时，在卡比托山上隆重举行了竞赛的授奖仪式。

和佛罗伦萨艺术学院一样，人体素描是罗马艺术学院的核心课程。1754年，本笃十四世专门为人体素描设立了单独的场地，与他在卡比托山新开张的公共画廊毗邻，这就是后来的“学院”或“裸体学院”。开办学院的这一笔费用由教皇来负担。古文物研究家、艺术批评家乔瓦尼·皮德罗·贝洛利（《艺术家传记》，1672年，《描述拉斐尔画室》的作者）曾经就古典主义艺术投资清楚地表达了以下意见：对古典主义的批评研究，意味着模仿古代雕塑的绘画、古代作品的模型以及用古典化方式创作的“现代”杰作，都是对人体研究的补充。加强人物素描，就是以数学为指导，使艺术家能够分辨出所模仿对象的基本结构，使完成的作品充满条理性 and 一致性。不过，罗马艺术学院的数学课并不像佛罗伦萨艺术学院那样，是固定的课程之一。在佛罗伦萨艺术学院，整个17世纪到18世纪早期，欧几里德几何学、“混合数学”、透视，甚至机械学和筑城设计等都是学院的必修课程。

画家鲁多维科·大卫（1648年～1730年）曾经在他1704年编写的论文中，公开地批评了罗马学院听任数学课程逐渐式微。这项指责似乎与画家卡洛·马拉塔（1625年～1713年）以几何和透视为表现重点为学院创作的寓意画（大约1685年）颇有冲突。不过，马拉塔在画中一组几何和透视图形下面写下这样一段话：“如此这般就足够了。”这足以表明马拉塔相信他对几何和透视法的研究可能有些过分。在另一幅研究人体解剖的作品中，马拉塔在画的左部描绘了一幅人体肌理结构图，也用

了同样的题名。但是，在位于这幅画中部的古代雕塑旁边，则写着“永远不够”的字样。这种矛盾，揭示了古典主义在罗马学院派中并没有占据重要的地位。在罗马艺术学院，“现代”派代表画家包括拉斐尔（拉斐尔·桑齐奥，1483年～1520年）、卡拉齐一家——阿尼巴尔·卡拉齐（1560年～1609年）、阿戈斯提诺·卡拉齐（1557年～1602年）和鲁多维科·卡拉齐（1648年～1730年），以及旅居海外的法国画家尼古拉·普桑（1594年～1665年）。及至18世纪，古典雕塑的标准也得到了明确的诠释；教皇艺术收藏中的精品（拉奥孔、观景台的阿波罗、英雄躯体），由于受到约翰·亚奥布姆·温克尔曼（1717年～1768年）和戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛（1729年～1781年）的喜爱而得以保存下来。温克尔曼在18世纪50年代和60年代中常驻罗马，是一位古文物收藏家，也是艺术圈内的知名人物；莱辛则是不断增长的知识分子团体成员之一。这些知识分子支持在全欧洲范围内就艺术的性质、目的和发展等主题展开辩论。

知名度不高的鲁多维科·大卫，在马拉塔掌管罗马艺术学院的时候曾经撰写文章。马拉塔深受克莱蒙特十一世的青睐，并在18世纪早期被克莱蒙特十一世任命为艺术学院的终身院长。推崇古典主义风格的乔瓦尼·皮德罗·贝洛利（1613年～1696年）是马拉塔的朋友。在贝洛利的督促之下，马拉塔复原了拉斐尔为梵蒂冈建造的“签字室”。这一点说明他们都倾心于拉斐尔和文艺复兴时期盛期的艺术表现形式和庄严的艺术风格。在1715年马拉塔去世前的五十年中，他一直是罗马的风云人物。不过，建筑师也不断在艺术学院中取得权力。在教皇重建罗马并使得罗马成为文化和旅游中心的过程中，建筑师们日益发挥出显著的作用。

确切地说，18世纪的罗马是一座令人赞叹的都市中心。随着上流社会对艺术创作的资助，“外国”学者和艺术业余爱好者纷纷在罗马定居，并发展艺术事业。在这些人当中包括温克尔曼。温克尔曼在对古代艺术的史学讨论中开创一代先河，以风格来划分艺术史的各个阶段，其中的深远意义一直持续到今天。来自德累斯顿的画家安东·拉斐尔·门斯（1728年～1779年）也是其中之一。他是1771年罗马艺术学院的院长，自50年代以来深受温克尔曼的影响。在60年代，门斯在马德里担任宫廷画家，将罗马艺术学院的理想主义和温克尔曼对古代艺术的精辟分析带到了西班牙，并在西班牙推动了西班牙圣·费尔南德皇家美术学院的改革。这个西班牙皇家艺术学院后来成为拉丁美洲艺术学院的典范（也是“新世界里”的欧洲文化帝国主义的重要工具）。

西班牙艺术学院是1752年由费迪南德六世批准成立。这所学院实际上不在本书讨论的时间范畴之内，这一点同乔治三世

于1768年批准成立的伦敦皇家艺术学院一样。尽管为了艺术学院的艺术教学，这两座学院都花费了不少心血网罗到一批优秀的艺术家。但是法国的皇家艺术学院才是我们这里研究的重心。巴黎的皇家美术学院，在1648年经皇家批准成立，但是这座学院的成立背景却与罗马艺术学院或者佛罗伦萨艺术学院完全不同——尽管后两家艺术学院在组织结构和学术实践中仍然是其他学院效仿的模范。意大利的理论家以认识论为依据，成功地将绘画、雕塑、建筑与机械艺术或手工艺区分开来，这一观点在16世纪意大利艺术学院成立之时，也成为学院提纲挈领性的艺术主张。虽然这些艺术学院并没有替代艺术家学艺的传统作坊，而且也没有使得艺术家脱离行会的控制（佛罗伦萨艺术学院本身就是以同业公会身份成立的），但是艺术学院的确提高了艺术家在以手工艺为主的艺术领域中的社会地位。

在17世纪，法国仍然没有像意大利那样相应的艺术传统，可以真正地或者哪怕是表面上把艺术和手工艺或者贸易分开。从另一方面看，艺术家之间也已经出现了分裂。那些深受国王青睐并且持有“皇家执照”的艺术家，享有一定的特权，可以不再受巴黎画家和雕塑家行会会员的限制。也许正是这种区别，不可避免地导致了效力于宫廷的艺术家精英和受制于同业公会的艺术家之间的对立。行会的艺术家虽然在人数上占优势，但是却无法享受皇家的艺术惠顾。法国艺术学院就是在这种紧张气氛中成立的：当时的法国正经历投石党的混乱时期，法国国王（此时的路易十四还是个孩子）遭受国会的攻击。而行会在国会的支持下，试图限制宫廷艺术家的数量和特权。画家夏尔·勒·布伦刚刚从罗马来到法国，成为摄政皇太后的宫廷画师。勒·布伦对艺术学院的成立发挥了重要的作用。法国皇家艺术学院虽然没有立刻得到王室的资助，却获得了波旁王朝的首肯。法国王室对艺术学院的资金赞助始于17世纪50年代，此时投石党之乱已经结束，而法国的君主制中央政权也得到了巩固。

法国皇家艺术学院的艺术课程和佛罗伦萨艺术学院以及罗马艺术学院的课程相似。法国皇家艺术学院强调人体素描的重要性，而且还安排了解剖学、地理学、几何学和透视学等各方面的讲座。像佛罗伦萨艺术学院一样，法国皇家艺术学院的会员必须提供示范作品（不过佛罗伦萨学院会员提供示范作品的频率远没有那么高），而且允许任何对艺术感兴趣的人来聆听讲座——这一点和罗马艺术学院一样。然而法国皇家艺术学院与先前的艺术学院有着显著的区别：学院既不接受建筑师为成员，也不探讨任何与建筑有关的问题。直到1671年法国皇家艺术学院新成立建筑学院之后，建筑学才被提上日程。不仅如此，法国皇家艺术学院与行会在贸易和文化方面都不同：法国

皇家艺术学院的会员被禁止经营传统的画店或者作坊，也禁止举行代表行会活动的晚宴和相关社交活动。事实上，法国皇家艺术学院几乎是一种封闭的画坊。在17世纪60年代，让-巴普提斯特·考尔白开始崭露头角，并成为国王的总顾问。此时，所有宫廷艺术家都必须面临要么加入法国皇家艺术学院要么放弃特权的抉择。而王室所有的订单只能通过艺术学院得到。勒·布伦被命名为“国王的首席画家”，并负责所有的王室艺术装饰创作事项。勒·布伦还在同期被任命为艺术学院的院长。但是，法国国王仍然通过考尔白，高高在上地掌控着王室委任的艺术创作的政策和要求，而且还控制艺术学院提供统一的艺术讲座，从而推广和宣传适合国王形象的艺术风格——也就是古典主义风格。此时，考尔白成为艺术学院的最高行政管理人——监护人，并任命他手下的行政官员为“荣誉成员”。这些荣誉成员的职责包括写作、阅读和记录学院的讲义或会议。考尔白坚持将这些讲义和会议记录对外公开。此后，法国皇家艺术学院里的荣誉成员不断增加，其中一部分荣誉成员是由学院发起的活动而招来的。

为了当时专制政体的需要，法国统治政权对业余艺术创作者和艺术家都提出艺术创作的标准要求，而且远远比罗马甚至是佛罗伦萨更加严格。安德烈·费利比恩（1619年~1695年）、夏尔·佩罗（1628年~1703年）、罗杰·德·彼勒（1635年~1709年）等人都是经过严格挑选的少数“荣誉成员”（许多业余创作者参加学院的活动，但大多数没有加入正式的、具有投票选举特权的团体，而是作为“荣誉成员”）。这些荣誉成员和一些艺术家，举行讲座或出版画册，尝试系统地解释艺术（主要是绘画）原则，解释艺术的发明创新（我们可能称之为画像研究和构图结构）和不同的艺术题材，包括从生理学和人类表达的基本原理，到色彩的运用和通过布置光和影产生戏剧性效果等各种领域。被勒·布伦视为旷世杰作的普桑的名画，以及王室收藏的其他绘画作品，为这些讲座提供了样本。在发展艺术创作和欣赏标准或尺度的规则中，有关艺术形式和内容之间关系的讨论占据了主导地位。但是讨论的结果并不明朗，尤其是经过一段时间之后。这一点可以从洛可可风格的出现以及洛可可风格摒弃崇高而庄严的艺术表达中看出来。此时，还出现了不同等级的艺术类型，而历史画获得了最崇高的地位。这种艺术类型的等级划分得源于艺术理论和评论确立的艺术传统。例如，15世纪莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（1404年~1472年）的著作。同时也确认了艺术作为宣传手段的地位，即波旁王朝所欣赏的歌颂国王路易统治的叙事绘画和寓意画。

法国皇家艺术学院于1666年在罗马设立了分院，为赢得学院学习资格的学生提供了特殊待遇：由国王出资让这些学生在

学院进修学习。普桑（死于1665年）被任命为院长，进一步表明他在工作中提倡法国学院派的部分。法国皇家艺术学院每年向罗马分院派送12位寄宿学生，每人为期四年。由此，法国的艺术家在罗马产生了重大的影响。到1676年，在考尔白的监督下，圣·卢卡艺术学院并入了法国皇家艺术学院。这一合并从各个方面都对法国国王有利，但是罗马的艺术家却因此丧失了一些特权。在1689年，贝洛利（他将自己的《艺术家传记》献给考尔贝）主动提出，成为法国皇家艺术学院的荣誉成员。但是，贝洛利却从未去过法国，也没有参与学院的日常活动。

到17世纪60年代，根据新规章，巴黎艺术学院会员的公开作品展览会改为每两年一次。这些展览会（在18世纪被称为“沙龙”，是以卢浮宫展出大厅的圆屋（又称卡雷沙龙）命名的，在18世纪30年代开始定期举办。和佛罗伦萨学院举办的学院业余院士作品展览不同，法国的艺术展览会公开展出法国艺术学院专业会员创作的作品，这些专业会员的作品见证了法国

皇家艺术学院获得王室的支持和赞助，以宣扬国家的荣耀的情况。法国皇家艺术学院的艺术展览会还吸引了艺术评论。这些评论包括百科全书的编撰者德尼·狄德罗（1713年~1784年）撰写的《沙龙》，发表时间介于1759年到1781年之间，以供巴黎之外有修养的读者参考。狄德罗还批判了洛可可风格和与之相关的艺术内涵。他呼吁艺术创作应该返璞归真，恢复古代艺术和16世纪和17世纪的古典主义风格。狄德罗还认为古代艺术和古典主义的艺术形式和风格相辅相成地歌颂了高尚的道德。和温克尔曼一样，狄德罗认为政治秩序和艺术之间存在必然的关系（他认为，是自由而不是专制成就了古代的伟大艺术），并由此为雅克-路易·大卫（1748年~1825年）等人铺平了追求古典艺术和古代艺术的道路。大卫的作品达到了狄德罗所推崇的艺术形式和修饰的标准，而他具有革命精神的政治思想，更在18世纪末期震撼了被专制主义控制的法国皇家艺术学院。

卡伦-伊狄斯·巴兹曼

艺术的国际散播

欧洲人在16世纪征服了美洲，迫使土著文化接受西方的文化体系，并逐步建立了几个具有混合文化的殖民地。欧洲殖民统治者控制美洲土著居民文化生活的策略，常常通过强化艺术创作活动，来改变当地人的思维方式并引导独特的艺术创作。欧洲人在美洲引进了土著文化前所未闻的艺术幻觉表现手法和透视深度，这一点可以参考在殖民统治后，当地法典中的墨西哥土著贵族肖像插图。在西班牙的殖民统治前，墨西哥文明完全由土著艺术构成，而且等级森严。被西班牙征服之后的墨西哥文明，已经物是人非；虽然这些带插图的法典采用了混合风格的新插画艺术，我们仍然能从其中略微窥见那曾经秩序井然的社会文明。例如，在《伊斯特里尔修切特尔法典》（16世纪后期）（图427）中描绘的贵族画像，代表了曾经的权力和辉煌，却让人联想到欧洲的绘画传统和人体解剖比例。这些从正面构图的人物肖像，已经失去了当地艺术的风味。

伊斯米奎潘教区教堂（墨西哥伊达尔戈州）里的壁画（图428），在反映正义与邪恶斗争的基督教主题中，融会了西班牙殖民统治前的土著艺术风格。然而，随着从欧洲传来的新式肖像和新风格的宗教艺术源源不断地涌入当地，有效地促进了基督教在墨西哥的传播。在16世纪，玛雅的领主们还“宣称”方济各会修道院入口处的十字架是独具玛雅风格的“伟大的世界之树”，标记着四个方向。但是到一个世纪之后，法国神父弗莱尔·卢克（又名克劳德·弗朗斯瓦，1614年~1685年）创作的《法国给新法国印第安人带来信仰》（图431）绘画，个中含义就很难被人误解。这幅画描绘了圣劳伦斯河边的一个魁北克土著居民，卑微地跪在一个女人面前。这个女人代表着法国王室，正向这个魁北克土著人展示着一幅描绘着“三位一体”和神圣家族（指基督）成员的绘画。她的手指指向天堂和天堂里的“神圣家族”。画中这个女性肖像可能代表了奥地利的安娜王后，她曾经在1643年到1660年期间代替她的儿子路易十四摄政。而此时在“新法国”，传教的热诚如火如荼，达到前所未及的高峰。

此时，大量文艺复兴时期和巴洛克时期的佛兰德斯绘画也涌入拉丁美洲的殖民地区。例如，在1599年运送到新西班牙的一船绘画中，就包括来自佛兰德斯的50幅作品。专门和

印第安人作贸易的画家兼商人弗兰西斯科·德·苏巴朗（1598年~1664年），曾经向秘鲁出口了9幅佛兰德斯风景画。再比如，北欧的风景画曾经深刻地影响了库斯科派的重要画家迭埃哥·基斯佩·提托（1611年~1681年）。在墨西哥，宗教画的背景风景往往受到佛兰德斯风格的影响和启发。带插画的书籍和单页版画也在同时大量流入美洲，为当地的艺术带来了佛兰德斯、德国、西班牙和意大利等艺术风格的影响。

随着当地人对现代西方艺术形式的重新诠释，这些欧洲殖民地逐渐形成了一种真正独立的、特色鲜明的当地艺术风格。例如，在17世纪，玻利维亚迭埃哥·基斯佩·提托的一位追随者创作了一幅名为《圣塞巴斯蒂安的马车》的绘画，以独特的南美洲式的巴洛克艺术重新诠释了“古典主义的胜利”这一主题。在秘鲁首都库斯科的圣安娜教堂里，有15幅“古典主义的胜利”的系列画。其中一部分描绘了游行队伍里的印加贵族，追随着圣·塞巴斯蒂安的马车后面，而圣·塞巴斯蒂安的马车则具有象征意义。这种“胜利”画满足了明显的政治需求，尤其是圣餐的胜利宴席，象征着这一基督教的节日替代了印加传统的太阳节。画面上还描绘着所有参加这些庆典的社会阶层，例如西班牙和当地的杂技演员、交易商、工艺师、黑人、印欧混血儿和黑白混血儿等，反映了秘鲁的当代社会，在画中，这个社会被描绘成一个和谐统一的整体。

在17世纪的巴西，一位葡萄牙本尼迪克特修会修道士阿戈什蒂纽·皮耶达德创作的黏土雕塑，体现了真正基督教精神，但是还带有明显的政治和宗教粉饰意味。皮耶达德年少的时候就来到巴西，并从此在巴西度过余生。皮耶达德制作的一些银制圣骨盒胸像曾经十分流行，其中以黏土雕像《忏悔的圣·彼得》（图429）最为著名。圣·彼得扭曲的身体，感人的眼泪和突出的青筋，无不昭示着他真实而又强烈的宗教信仰，反映了一种新型的富有感染力的宗教崇拜热忱。这种宗教热忱在17世纪成为表现欧洲宗教的主流艺术形式，其中尤其以塞尔斯创作的《圣·弗朗西斯》，阿维拉创作的《圣·特瑞萨》以及《十字架上的圣·约翰》为代表。在南美洲的土著文化背景中，原来的欧洲宗教画像和雕像往往会根据不同的地区而增添当地的特色。以在巴拉圭、巴西和阿根廷等地经过耶稣会会员培训的

土著雕塑家们为例：在他们所创作的大多数作品中，圣母玛利亚被塑造成一位土著妇女，脸颊旁垂着长长的直发（图430）。

具有独特风格的土著文化横贯整个南美洲，这些土著文化常常以别具风格的图像风格为代表。例如，17世纪和18世纪秘鲁的库斯科艺术家在临摹和诠释圣母玛丽亚的画像的时候，表现出与众不同的风格变化：例如圣母的服饰采用织金锦缎镂空花装饰，还镶以带金银珠宝和神圣的光环，这些都是库斯科画派特有的华丽风格。此外，库斯科画派的圣母画像还融合了圣母固有的特征。例如，将圣灵受孕与玫瑰经中的圣母以及烛光中的圣母等联系起来。《安第斯山的圣母》将圣母的身体画成安第斯山，就像玻利维亚的《托西山脉圣母》（图432）所描画的一样。这幅圣母像让人联想到安第斯山的大地母亲和耕种女神——帕查玛玛。画中圣母的衣袍（也是山脉）上画满了微型的人物，这些微型人物代表着当地的土著居民。在绘画的底部，在圣母的衣袍笼罩下的波托西山脉一侧是教皇、红衣主教和主教，另一侧是查理五世皇帝和一位土著人。这幅绘画视觉上成功地将玻利维亚当代社会的不同成员统一起来，并通过相同的宗教信仰将这些人结合在一起。画中的印加统治者身着长袍（在山坡上），他的胸口处还装饰着耀眼的太阳标记——再次表明了安第斯山地区混合而又复杂的宗教信仰。

在16世纪和17世纪，精致的寓意画艺术语言传到了美洲。欧洲寓意画中那些富有人文主义的象征和隐喻手法，令当地受过良好教育的社会精英们耳目一新。在美洲，寓意于教的耶稣会，尤其成为推广这种“看图说话”式的文化的生力军。耶稣会广泛采用亚里士多德式的教诲理论，来传播这种文化。阿凯齐创作的寓意画尤其在拉丁美洲殖民地广为流行。寓意画的构思方式还影响了具有巴洛克风格的庆典的组织 and 设计以及视觉艺术和当地的文学创作。例如，17世纪时期的墨西哥修女胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯所创作的诗歌作品，正是受到了寓意画的启发。

与南美洲的西班牙殖民地不同，北美洲东部的清教徒殖民地在早年几乎没有任何艺术创作。不过，到17世纪后期，受教育程度较高的新英格兰人培养了更优雅精致的艺术品位，开始欣赏和传播人文主义艺术。例如，《托马斯·史密斯船长（约1690年）的自画像》，被认为是北美早期最杰出的巴洛克风格肖像画之一。由于荷兰人聚集的新阿姆斯特丹殖民地（现在的纽约）一直保留到1664年，史密斯的自画像明显受到荷兰画派以及彼得·雷利（图357）画风的影响。这幅作品采用强烈的明暗对比画法，画中的史密斯从墙上的一扇窗户朝外俯瞰着海湾、城堡和作战中的战舰。画中的情形可能和史密斯本人的海军生涯有关。史密斯的一只手放在一个骷髅上，更为作品增添

了更深层的寓意，这正是明确的巴洛克风格，象征着人类生命的短暂。

在17世纪，荷兰在巴西的统治虽然短暂却影响深远，并为当地带来了丰富的艺术创作。例如，画家阿尔伯特·埃克豪特（约1610年～1665年）等人创作了大量的绘画，描绘了各种新发现的热带奇景（图433），更反映了这段时期的荷兰画家开始科学地观察世界，并执著于精确地表现物质世界。18世纪，在墨西哥和拉丁美洲其他地区的艺术家还表达了自然哲学的启蒙主义观点，并再次试图以艺术创作见证当时多民族和多种文化并存的社会状况。在墨西哥，当地以界限分明的种族分类为基础形成了严格的社会等级体系，并通过描绘多民族混合以带有教诲意义的绘画来表现这种社会等级。

处于金字塔式社会阶层顶端的上层社会，以正式的肖像画来表现他们的地位和权势。例如，米盖尔·卡布雷拉（1695年～1768年）曾经为在墨西哥出生的大公胡安·乔阿吉姆·古铁雷斯·阿尔塔米拉诺·贝拉斯科创作肖像画。这位大公曾经在十字军东征的教皇法庭中担任会计之职，并且是桑地亚哥·德·卡里玛雅的第六世伯爵（图435）。虽然殖民统治下的美洲文化中存在着严格的社会等级制度，但是各地印第安人和欧洲人的混血后代，许多成为建筑师、雕塑家、画家和音乐家等，已经开始在欧洲大陆的宗教、文化和行政生活中产生愈来愈深刻的影响。在欧洲殖民统治的三百年中，一些在殖民地出生并接受过良好教育的社会精英分子逐渐建立了属于他们自己的知识和政治传统。这些精英们开始承认当地历史的复杂性，并且意识到美洲独特的社会环境。这种观点随着美洲的独立运动到达顶峰，而北美艺术家本杰明·韦斯特（1738年～1829年）创作的《沃尔夫将军之死》（图437）正是这种观点的代表。这幅画中描述的古典式英雄，其实是近代人，而且在画中还增添了当地的地区特点。沃尔夫将军在1759年死于对法战争，战争在魁北克之外的亚伯拉罕平原爆发。韦斯特的构图显示了18世纪的画家对早期恢宏伟大艺术的理解。但是，画中的前景描绘的战争目击者，却是一位静坐沉思的印第安人。尽管艺术家以理想的、几乎带有浪漫主义的艺术风格，表现了这位具有贵族气质的原始部落人，反映了土著居民对欧洲人的强烈吸引力，但是他同时也暗示了土著居民对美洲艺术产生的不可磨灭的影响。

欧洲殖民地艺术

墨西哥的第一任总督安东尼奥·德·门多萨，是墨西哥城圣·克鲁兹大学的赞助人，也是印第安人和欧洲人混血贵族的支持者。这些贵族是印第安公主嫁给西班牙征服者之后繁衍的

后代。他们和欧洲的人文主义者一样参与了文化融合。费尔南多·德·阿尔瓦拉多·特索索莫克是圣·克鲁兹大学的毕业生之一。他是墨西哥独立时期最后的统治者蒙特苏马的孙子，还编写过两本编年史：其中一本以西班牙语写成（约1598年），另一本是则以那瓦特语写成（约1609年）。

有关美洲印第安人的日常生活、历史、音乐和医药，在珍贵的殖民手稿中有所记载和说明。历史学家费尔南多·德·阿尔瓦·伊斯特里尔修切特尔与当地受过良好教育的人士十分熟识，并对美洲印地安人的古老传统表现出浓厚的兴趣。伊斯特里尔修切特尔在著作中也曾经借鉴过古典作家和基督教的圣经经文。

伊斯特里尔修切特尔创作的《伊斯特里尔修切特尔法典》（16世纪后期）（图427）带有插画。这本法典以“看图说话”式的新艺术表达方式和更接近欧洲人的人物姿态、手势配合西班牙文字，讲述了神和宗教仪式。

位于伊达尔戈州的伊斯米奎潘教堂壁画（约1550年）（图428），保留了西班牙殖民前的图画表达形式，以具有强烈风格的线条设计和象征人体的符号图像为特色，与当地的表意文字异曲同工。



图427：上图，据说是费尔南多·德·阿尔瓦·伊斯特里尔修切特尔（16世纪）创作的，《土著贵族》（16世纪后期），伊斯特里尔修切特尔法典，巴黎，国立图书馆。

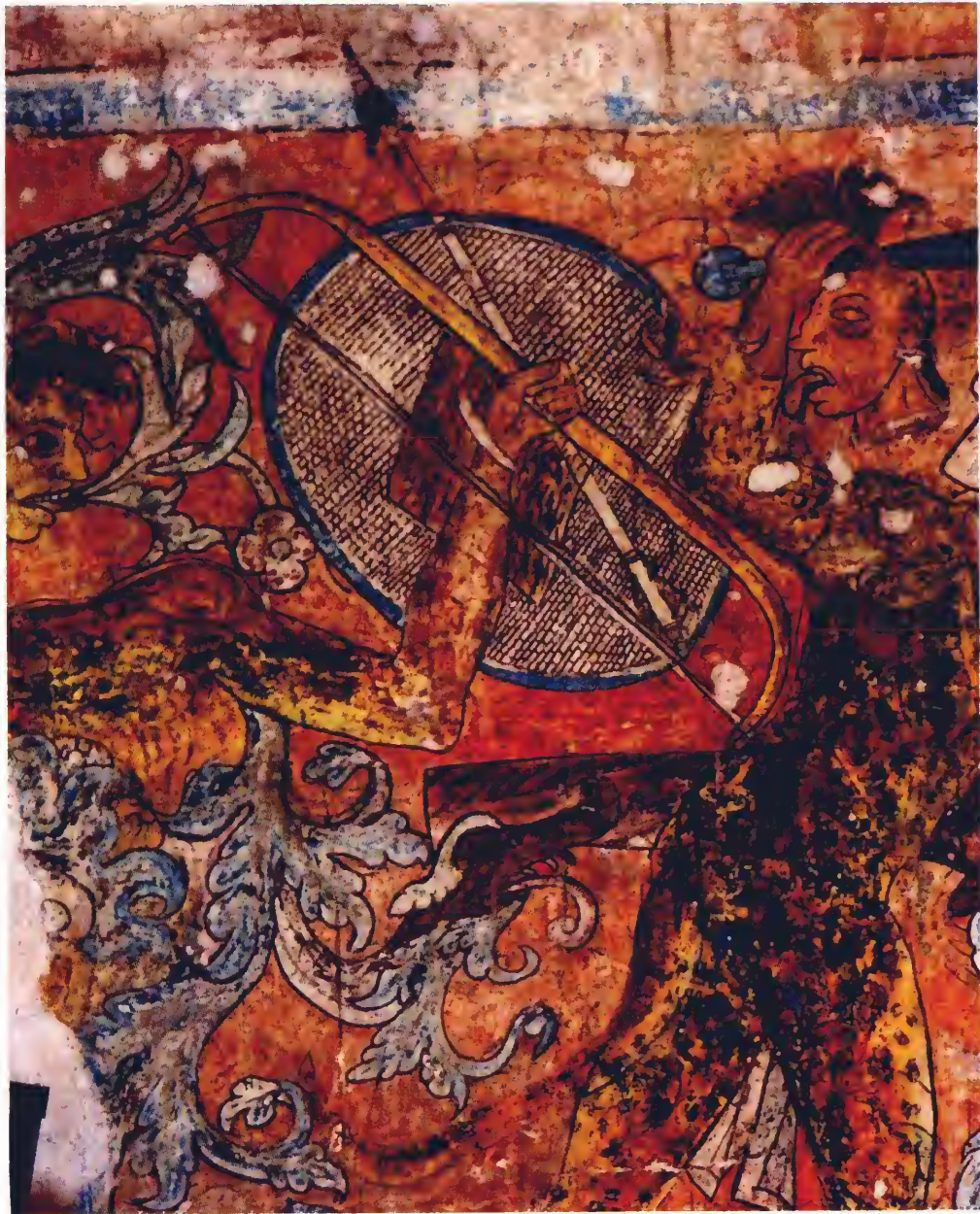


图428：不知名艺术家，多色壁画（约1550年），伊达尔戈州，墨西哥，伊斯米奎潘教堂。

宗教信仰和象征画

在拉丁美洲宗教界工作的成员，有时候也会成为艺术家。这些人创作的艺术作品，对传教活动和加强宗教虔诚都发挥了重要的作用。

在巴西，葡萄牙本尼迪克特修道会的修道士阿戈什蒂纽·皮耶达德创作了许多黏土雕塑，其中包括《忏悔的圣·彼得》（图429），反映了他对基督神圣心灵的虔诚崇拜。17世纪遍及欧洲的宗教信仰，认为上帝和灵魂之间的关系热烈而且充满激情。这种看法为塞尔斯的圣·弗朗西斯创作的影响深远的《上帝之爱的约定》（约1616年），提供了创作基础。

画家克劳德·弗朗索瓦师从西蒙·乌伟（1590年~1649年），是从法国到魁北克传教的六位“冥思会”神父之一。弗朗索瓦于1644年加入“冥思会”，成为一名绘画老师，并取名弗莱尔·卢克，意为“画家的保护神”。弗朗索瓦在加拿大只居住了一年（1670年），但是他回到法国后仍然对加拿大保持着浓厚的兴趣。这种兴趣可能激发他创作了著名的象征画（图431），并因此闻名。

与此同时，在南美洲的耶稣会神父们在巴拉圭-巴拉那盆地对瓜拉尼人传教和布道。在1610年到1767年间，这些皈依基督教的人创作了大约两千余件雕塑作品（与图430中的雕塑作品类



图429：左上图，阿戈什蒂纽·皮耶达德（1600年~1661年前），《忏悔的圣彼得》（约1636年），黏土烧制，76厘米高（合30英寸），萨尔瓦多，巴伊亚，巴西，巴伊亚圣巴图教堂。

图430：左下图，不知名的艺术家，《圣母受孕》（17世纪），1.08米高（合42又1/2英寸），阿雷格里港，南里奥格兰德州，巴西，卡斯蒂略斯国家历史博物馆。

图431：上图，据说作者是弗莱尔·卢克（又名克劳德·弗朗索瓦）（1614年~1685年），《法国给新法国印第安人带来信仰》（约1675年），帆布油画，2.18米×2.18米（合86英寸×86英寸），魁北克，于苏林修道院。

似)。这些作品具有严格的教诲意义，而且为布道提供了直观的绘画工具，尤其适用于没有受过教育的美洲印第安人。

与瓜拉尼人创作的风格严肃的艺术作品不同，秘鲁库斯科地区创作的绘画，尤其是在18世纪，采用了多种独特的装饰和大量的金箔。这种技巧称之为“织金锦缎法”。

由于迭戈·基斯佩·提托等殖民地艺术家创作的作品，融

合了当地的艺术品位和欧洲的技巧和风格，因此这些艺术家们可以承接创作重要的艺术作品。提托曾经受到主教的邀请，为库斯科的天主教堂创作绘画。库斯科画家还建立了具有真正美洲风格的当地图像体系，例如，他们曾经将圣母玛利亚画成波托西山脉（图432）。这一点反映了西班牙殖民统治前安第斯人的文化信仰。

图432：不知名的艺术家，《山之圣母》（17世纪后期/18世纪早期），帆布油画，1.35米×1.05米（合53英寸×41又1/2英寸），波托西，玻利维亚，国家交易所。



等级与分类

虽然17世纪的北美殖民统治者仍然把画家看作是艺术工匠，但是他们却认为肖像是代表社会地位的理想媒介。在北美洲，约有四百幅17世纪60年代后的肖像画流传下来。这些肖像画大多是在平面背景下以线描绘制的人物轮廓图。由于受欧洲巴洛克艺术的明暗对比手法的影响，此时更精美的绘画通常是由在新阿姆斯特丹（纽约）地区工作的荷兰籍艺术家创作的。

尽管荷兰人对象征主义画十分感兴趣，但那些陪同拿骚

伯爵前往巴西东北部地区（1630年~1654年）的艺术家却致力于描画新的环境。这些画家笔下细致的风景画和静物画，不但具有功利和商业色彩，而且还以培根式的方法，分类归纳了这些知识。这些画都逼真地刻画了热带动植物标本抽样。阿尔伯特·埃克豪特曾经以分类学的形式在一系列作品中描画过美洲印第安人画像（图433）。

在整个18世纪，在拉丁美洲人们对于（动植物）分类学的兴趣始终不减。这意味着启蒙主义对社会精英阶层的影响不断

图433：右图，阿尔伯特·埃克豪特（约1610年~1665年），《塔普伊阿人的舞蹈》（约1641年），帆布油画，1.71米×2.94米（合5英尺7又1/3英寸×9英尺8又2/3英寸），哥本哈根，丹麦国家美术馆。



图435：右下图，米盖尔·卡布雷拉（墨西哥人，1695年~1768年），《大公胡安·乔阿吉姆·古铁雷斯·阿尔塔米拉诺·贝拉斯科》（约1752年），帆布油画，2.06米×1.36米（合81又5/16英寸×53又1/2英寸），纽约，布鲁克林艺术博物馆。

图434：左下图，路易·德·米纳（18世纪墨西哥人），《种性制度绘画》（约1750年），帆布油画，马德里，美洲博物馆。



增长。表现种性制度的绘画（图434）以绘画的方式并根据种族和国籍对殖民社会进行分类。米盖尔·卡布雷拉为新西班牙（墨西哥）的大公胡安·乔阿吉姆·古铁雷斯·阿尔塔米拉诺·贝拉斯科创作的肖像（图435），尤其强调了等级制度的现实存在。这种无法回避的复杂等级制度在本杰明·韦斯特的《沃尔夫将军之死》（图437）中也有体现。画家在这幅绘画中

特意将印象中的意大利古典雕塑，改为哀痛的印第安莫霍克族人。

通过模仿欧洲洛可可式风格，约瑟夫·布莱克本等画家为北美精英阶层创作了时髦的肖像作品，延续了自上个世纪就开始的绘画传统。布莱克本1757年在波士顿创作的《温斯洛一家》肖像画（图436），是他最杰出的作品之一。

塔尼亚·考斯塔



图436：约瑟夫·布莱克本（活跃于1752年~1774年），《温斯洛一家》（1755年），帆布油画，1.384米×2.013米（合54又1/2英寸×79又1/4英寸），波士顿，美术博物馆。

图437：下图，本杰明·韦斯特（1738年~1829年），《沃尔夫将军之死》（1770年），帆布油画，1.526米×2.145米（合59又1/2英寸×84英寸），渥太华，加拿大国家画廊。



4 革命大纪元

(1770年~1914年)

在本书《绘画和公众》和《雕塑和公众》这两章中，以及在讨论日益增长的商品消费市场、新的摄影艺术和艺术博物馆等章节中，我们都曾经探讨了为满足平民阶层艺术需求而创作的藝術的重要性。随着具有固定模式的宗教艺术逐渐从人们的视野中消失，世俗艺术开始大行其道。西方艺术最伟大的艺术流派，涵盖了对现代和古代艺术主题进行发人深思或动人心弦的阐述。虽然此时的大型公共雕塑仍然保留了舆论宣传的功能，但是展现“现代生活”的风格不一的雕塑成为艺术家表现艺术创新的主要渠道。

这段漫长的艺术历史包括了通常被归类于独立的“艺术运动”的几个艺术流派，例如新古典主义、浪漫主义、拉斐尔派、现实主义、印象主义、后印象主义、象征主义、立体主义和野兽派。这段时期承认艺术创作自主性，而这个阶段后期的艺术运动所提出的主张则是来源于浪漫主义美学中对艺术家个人表达权利的肯定。

本书不仅仅是在有关美术馆的章节中探讨了应运而生的“艺术产业”，而且在艺术评论和艺术史的章节中也没有忽视这一产业。在这段时期涌现了大量的艺术专业著作，其中包括有关美术形式和功能的深奥哲学理论以及有关艺术展览和艺术重要事件的新闻报道等，不一而足。进行艺术创作的艺术家和那些能够决定艺术创作环境的人，以一种复杂的共存关系，共同决定了标志着这个阶段后期飞速更替的各种艺术“流派”。

艺术主题

也许，这段艺术时期的最佳定义应该是“并不完整”的革命纪元。及至1914年，在西方只有两个主要的革命政权充分得到了巩固：一个是经历了一系列帝国更替和君主制复辟之后的法兰西共和国，另一个是尚处于霸权雏形中的美利坚合众国。而在其他地区，伴随着大量的欧洲移民前往殖民地区和非白人文明的国家，贵族的统治在一定程度上由于帝国扩张而得到巩固。即使因为历史宿怨而引发的战争（如英国和法国之间的战争），给人类社会的繁荣带来了毁灭性破坏，但是却也同时推动了技术的革新，而随着技术革命而来的商业扩张、国际贸易和工业制造都给艺术创作提供了新的财富和创作领域。

也许具有最深远意义的革命，并非自上而下地起源于最高政治阶层，而是自下而上地源于“大众”的力量。这种意义深远的革命源于那些具有消费和旅行能力的经济群体，尤其是在火车发明之后。在这个时代，视觉享受和展览会开始成为大众娱乐的方式，例如，回转画、活动花景、万国博览会和世界各地恒久宏伟的博物馆都在此列。不仅如此，各种公共出版物、百科全书、工具书以及后来的摄影等，都使得视觉信息得到了广泛的传播。摄影问世后成为超级大众化的艺术媒体，使得那些从未经过艺术培训的人，也能够留下自然的图像和个人的艺术印记。

从艺术定义的角度出发，那些希望能保留美术的“更高”艺术价值的人，拒绝与粗俗的艺术品位“同流合污”。但是，即使是绘画和雕塑中的精品（无论是历史艺术创作还是当代的艺术创作），都不免受到有艺术教养的公众的无情品评。这些艺术品中的精品有机会参加更多的展览会，拥有更多的观众和评论，并且由经销商进行专门的经营。同时，这些艺术精品仍然是表现王室贵族、国家和有关机构形象的特殊途径。和19世纪的其他专业活动一样，艺术创作不再仅限于皇家学院，而是通过学校的专业培训，形成自己独特的系统培训方式。

在艺术培训职业化的过程中，也存在一系列背离正常的情况。其中最具有代表性的，是艺术家的返璞归真：开始寻找那些没有被现代价值观念污染的东西。这种艺术的返璞归真并非以希腊和罗马的艺术为源泉，而是追求一种“原始的”创作风格。一时间，艺术“流派”铺天盖地地涌现，有些艺术流派有自己的命名，还有一些则由外界诠释。现实主义艺术可以被认为是印象主义、立体主义和未来主义等派别的鼻祖，而且被看作是具有自我意识的先锋艺术，并借助于褒贬不一的艺术评论来逐渐渗透影响公众的思想。有时候，现实主义甚至高调宣布创作的意图。这些艺术“流派”虽然被看作是巴黎的典型代表，但是却并不仅限于巴黎。到20世纪早期，每一个拥有成熟艺术传统的国家，无论是奥地利还是澳大利亚，都如雨后春笋般涌现出了各种国内先锋艺术团体。这些先锋艺术团体通过结合哲学、美学、社会和政治观点（特别是对于设计），以及民族情感等各个不同的方面，有时候甚至还包括艺术家们想给

后人留点东西的简单意愿等，试图对艺术创作进行改革。及至1914年，与政治体系相比，艺术创作显然经历了更多的变革。

马丁·坎普

图438：欧仁·德拉克洛瓦（1798年～1863年），《自由引导人民》（1830年），布面油画，2.6米×3.25米（8英尺6又1/2英寸×10英尺8英寸），巴黎，卢浮宫。



从美国独立战争到第一次世界大战，西方历经了天翻地覆的新纪元：其中包括资本主义经济的出现和城市中产阶级的崛起，而民主价值观念也在此时逐步建立。这些变化几乎彻底改变了艺术创作和欣赏的先决条件。长期以来，艺术学院一直是艺术的培训基地，而且具有裁决艺术家成就的重要地位，但是在这段时期艺术学院却逐渐失去了它的权威性。艺术赞助也不可避免地随之改变：是否能接到宗教界和贵族们的订单不再像从前那样是决定艺术家们成功的关键。在大西洋的彼岸，北美地区的新艺术产业已初具规模。由于缺乏深厚的学术根基，北美洲的艺术创作历经了诸多新的挑战，同时也为艺术家们带来了平等的机会。但是无论是在欧洲还是在美洲，艺术家都必须应对坦率直言的艺术评论，而这些艺术评论对他们的创作形式和职业策略具有举足轻重的影响。无论是好是坏，这一时期的非主流作品所引发的毁谤是在报章杂志流行之前无法想象的，而媒体的发展正是这一时期的显著特色。

此时，艺术经纪人对艺术家经济上的生存至关重要。从19世纪50年代开始，商业画廊和艺术出版社就开始联合并形成互惠互利的协作网络，不但能影响艺术品的流行而且对艺术品的周转流通也起到关键性的作用。这种艺术评论家兼经纪人的体系形成了富有创造力的艺术变化，使得这一段时期的艺术创作空前绝后地丰富多彩。而此期艺术流派的快速变化，更是前所未有的。例如，仅仅在当时的西方艺术中心巴黎就先后出现了现实主义、印象派、新印象派、象征主义、野兽派和立体派等重要艺术流派。

科学的发展，技术的进步和新机构的成立也对艺术的演变产生了影响。铁路、电报和摄影的发明，改变了人们对时空的看法和认知的态度，更激发了艺术家们另辟蹊径来展示瞬间多变的艺术效果——在某些情况下，来抒发现代生活带来的紧张和矛盾。越来越多的艺术家渴求得到和科学家类似的实验自由，强调主观想象而不是自然事实，并讨论有争议的艺术主题。此外，他们还出其不意地挑战崇高的艺术传统，例如，采用外邦的廉价世俗版画和日本木刻版画中的不同风格。博物馆和复制性版画的普及，更使得艺术家有机会在众多艺术流派中选取自己的模仿对象。正是在这种情况下，美学相对论应运而

生，并对19世纪的视觉想象起到了重要的影响。

这段新纪元以两个艺术运动为先锋，即新古典主义和浪漫主义。这两个艺术流派之间的关系在近年来颇受到争议。新古典主义艺术家以古典主义雕塑和瓶画为典范，常常（尽管并非一直是）追寻一种古代共和主义式的严谨艺术形式和庄严高尚的道德寓意。浪漫主义现象则相对难以概括，因为它并不遵循某种特定的艺术形式。与其说浪漫主义是一种艺术风格或者艺术倾向，还不如说它只是一种艺术态度，而核心特点便是否定一切形式。浪漫主义的宗旨是忠实于个人的想象，很多典型的浪漫主义绘画主题都与暴力有关。例如，灾难、痛苦以及死亡。在某种意义上，浪漫主义对灾难和极端情绪的偏爱，恰恰是对自以为是的理性主义的反击，而这种理性主义与启蒙运动时期的乌托邦理想有关。在大多数人看来，乌托邦理想是造成令人恐怖的法国大革命和拿破仑战争的罪魁祸首。但是在浪漫主义时期也出现了许多复古潮流，以不断增长的博物馆和大量创作的复制版画为代表，标志着这段时期逐步增长的历史性自我意识——也是浪漫主义情感的另一特点。以此看来，认为新古典主义是浪漫主义的早期代表也不失为一种正确的看法。

法国画家雅克-路易·大卫（1748年～1825年）是新古典主义的代表画家。大卫的作品反映了浪漫主义时期特有的在职业、政治和艺术等方面的紧迫感。以《赫拉斯兄弟之誓》（1784年～1785年）（图442）为代表，大卫开创了一种新的艺术流派：现代宣传画——这种豪迈的公开艺术作品，目的是为了激起人们对艺术家的才华和艺术创新的注意。早在18世纪60年代，画家们就已经开始呼应法国作家让-雅克·卢梭（1717年～1778年）和普鲁士古物收藏家约翰·亚奥布姆·温克尔曼（1717年～1768年）等人提出的反洛可可艺术改革。但是在当时却没有任何其他作品能媲美大卫创作的大型帆布油画所表现出来的尖刻。这幅令人叹为观止的绘画，结合了普桑的理想主义和卡拉瓦乔式的自然主义，洋溢着一种几乎一触即发的艺术紧张感。这幅绘画色彩均匀，构图严谨清晰，更有一种内在的道德力量，与洛可可式的圆滑流畅风格形成鲜明的对比。在一些观众看来，《赫拉斯兄弟之誓》熟练的笔触和非正统性的艺术构图（平面的、附加的、非对称的）是反学院派的，因此画

中所表现的政治意义值得怀疑。大卫并没有否定这种看法，因为他已经将雄心勃勃的理想，创新的风格和标新立异的社会自我融入了他的思想。

大卫后来的艺术生涯中历经的一系列事件，也加强了他这种艺术和政治观点的融合。1789年之后，大卫在巴黎组织了许多革命政治集会活动。他当选为国民议会会员，并投票赞同处决法国国王路易十六。但是由于他的靠山——罗伯斯庇尔政权分崩瓦解，他自己也几乎被送上断头台。大卫后期的艺术和政治经历比较复杂，这不仅仅因为他狂热地效力于拿破仑，还因为他从一位敏锐的艺术革新者到一位充满激情的革命者的发展轨迹，使得后世的艺术家和评论家都将他看成重要的（即使是有争议的）艺术创作的参考基准。大卫的“艺术与政党体系的健康是紧密相连”的观点，即艺术创作既可成为公有社会的强心剂，也可以成为社会变化的催化剂这一看法，在19世纪引起了特别的重视。这段时期的政治局势动荡不安，而教会作为维系社会的长治久安的保卫功能也不断衰退，这些促使许多人将艺术当做护身符并投资艺术，几乎使艺术成为一种可以驱魔避邪并具有监护作用的新宗教。在这样的环境下，特别是在19世纪的前五十年中，大卫的弑君思想和艺术天才，对欧洲人的思想发挥了重要影响。

因此，大卫与新古典主义运动之间具有某种非常重要的特殊关系。大卫不仅集中代表了新古典主义，而且也渐渐瓦解了新古典主义。《赫拉斯兄弟之誓》使大卫成为青年艺术家的偶像，并不是因为他遵循某种艺术创作模式，而是因为他独具的艺术慧眼。只要在“新古典主义是对反复无常的洛可可风格的否定，并以此回归古典主义风格”这个前提下，大卫就是最著名的新古典主义代表画家。但是，在大卫创作的许多伟大的作品中所表现出的激情，却敲响了启蒙主义宣扬的“以艺术为教诲”的理念的丧钟。

当拿破仑执掌法国政权之后，他以摧枯拉朽之势改变了欧洲的版图和人们的思想，并创立了法兰西帝国，而这场由巴士底狱起义为开端的暴动也进入了一个新的时期。拿破仑对意大利、奥地利、普鲁士、西班牙和俄罗斯屡次征战所造成的恐慌，加剧了法国革命的暴力给大多数人造成的心理焦虑，更增

加了人们对启蒙时期乌托邦主义的难以消除的怀疑。时机就是一切：虽然人性的残酷在欧洲并不陌生，但是在后法国大革命时期，以自由和解放的名义撒播的种子，却大规模地引发了人性的残酷，使得人性中黑暗的一面十分阴险邪恶。如果这样的白色恐怖是由如此崇高的动机所引发的，那么具有道德正义感的人们还能将希望寄托在何处？如果一位宣扬自己具有无私人性的魅力超凡的领袖，能够将整个欧洲大陆卷入死亡和毁灭的漩涡，那么什么才算是以人人平等的理想战胜专制主义？从1789年到滑铁卢战役这25年的重大历史时期，给后人留下一片哀鸿之声，更产成了心理和社会的迷惑失落感。

这场灾难在文化方面的影响和表现上，则是导致了人们开始转而探索精神层面的个体主观性。德语国家的理论发展充分体现了这种倾向。伊曼努尔·康德的批判哲学被认为具有“哥白尼式”的革命意义。康德以《纯粹理性批判》（1781年）为开端，证明了人的知识具有内在的局限性，掀起了自然神秘主义的复兴，并倡导弗利得里希·凡·施莱格尔（1772年~1829年）提出的自我检讨的新精神。在拿破仑入侵普鲁士之后，主观主义倾向出现了自我矛盾的群体性特征，并演变成一种高度的民族身份认同。但是这种“宇宙就在我们心中”（德国诗人诺瓦利斯1797年的话）的观点，在普鲁士和整个欧洲形成一种信念，并逐渐通过使人们对通用的表达语言产生怀疑来摧毁学术的教条主义。

1815年当法国恢复了君主统制的时候，大卫因为受到路易十六之死的牵连而不得不流亡到布鲁塞尔。他在布鲁塞尔度过了生命的最后十年，但他的学生仍然在法国艺术的前沿长期抗争。在大卫的学生中，最重要的人物有安-路易·杰罗德特（1767年~1824年）、弗朗索瓦·杰拉德（1770年~1837年）、安托万-让·格罗（1771年~1835年）和让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（1780年~1867年）。这些人的作品表现了大卫是一位伟大的艺术导师，因为这些学生的作品显示出不同的艺术风格。由于受到大卫的深刻影响，他的弟子中有三人开创了法国浪漫主义绘画的先河，始终以人体艺术而不是以风景艺术为创作主旨。杰罗德特笔下的儿童充满了暗淡的忧伤；杰拉德创作的《丘比特和普塞克》（图440）用大卫式的简洁艺术形式表

达了神话的主题，但是绘画所激发的混乱不安的渴望，却又预示着此后数十载中艺术家对主题的先入为主。格罗则迈出了关键性的一步，他以鲁本斯式的热情和色彩创作了大量以拿破仑为主题的绘画。格罗的作品后来激发了西奥多·席里柯（1791年～1824年）和欧仁·德拉克洛瓦（1798年～1863年）的创作灵感。安格尔则另当别论：他逐渐被公认为是继承大卫式绘画传统的元老，并在以色彩为中心的艺术世界中，忠于线条的表现力。但是，安格尔的作品却并非完全都显示了他的还原艺术的特征。在他艺术最成熟的时期，安格尔声称自己憎恶人物肖像，但是他的人物肖像画却炉火纯青，而且他像雷诺兹一样对肖像画创作投入了高度的热情，只是在主题性的幻觉和形式的处理（图466）方面融合了更多的个人风格。

格罗在他创作的《拿破仑访问雅法的隔离病院》（图443）绘画中，戏剧化地表现了悲惨的埃及战役（1798年～1799年）中的一个时期。这幅画以壮观的近东风格的建筑为背景，特别是前景中对已死的和垂死的人的鲜明刻画，使得皇帝的英雄形象跃然纸上。这幅画虽然成功地神化了拿破仑，但是画中的寓意却令人费解模糊不清，与画主的宣传意图相左。从这一方面而言，格罗的《拿破仑访问雅法的隔离病院》实际上代表了许多艺术家从此以后面临的难题：即如何恪守他们的艺术职业道德，同时又满足有权有势的顾主的需求。这两者间的紧张关系并不新鲜，但是对那些执著于某些特别画家作品的收藏家而言，随着越来越多的人开始接受艺术家想象力的特性，收藏家们讨价还价的能力也逐渐被削弱。

席里柯虽然像格罗一样偏爱现代题材，但是他却自己选定题材，同时喜欢更具有争议的主题。席里柯最著名的画作《美杜莎之筏》（图446），意在使当时的统治者难堪。席里柯英年早逝，更使得他被誉为浪漫主义的圣徒。席里柯去世前，正在策划更有争议的大型创作：描绘一个当代的奴隶市场和一个杀人犯；杀人犯古怪的行为细节正通过报刊的头版头条报道向外界披露。席里柯对法国绘画的影响相当大，但是却很少有艺术家步其后尘，以《美杜莎之筏》直接而极端地向政府挑战。

尽管席里柯的绘画主题惊世骇俗，但是他的风格仍然基本符合学院派的要求。席里柯的朋友，另一位法国浪漫主义的代表人物德拉克洛瓦则几乎完全离经叛道，这一点至少在德拉克洛瓦的艺术成熟期内相当显著。德拉克洛瓦树立了一种更系统的构图方法，并且着意突出色彩的表现力。德拉克洛瓦在1832年的摩洛哥之行后确定了这些风格趋向，他主要表现北非的生活并取材于《圣经》以及古典主义作品中的宗教主题，偶尔也涉及莎士比亚、拜伦和瓦尔特·司各特等人的作品。但是在德拉克洛瓦的事业之初，他涉及了许多更有争议的主题（希腊独

立战争，1830年革命）。德拉克洛瓦在法国艺术中的不朽地位是由他创作的《萨旦纳帕路斯之死》（图453）确立的。这幅绘画色彩华丽，并带有海淫暴力倾向。这幅作品于1827年在沙龙中与安格尔的《荷马礼赞》（图452）一起展出，后者尤为突出了它的风格和主题。《萨旦纳帕路斯之死》使得德拉克洛瓦成为人们心中永远的浪漫主义支持者。但是这个经久不衰的形容后来惹恼了他：毕竟在德拉克洛瓦的秉性中有浓厚的贵族气息，而他在艺术成熟期中最有抱负性的创作是尝试利用古典主义传统的题材，为法国参议员的图书馆创作天顶画。不过，安格尔和德拉克洛瓦之间的对立关系，就像1827年他们的画作所表现的那样各持己见，并成为衡量现代法国艺术创作的重要标尺。

在法国以外的地区，充满浪漫主义风格的人物肖像绘画也开始蓬勃发展。这个时代中最伟大的西班牙画家是弗朗西斯科·德·戈雅·伊·卢森斯特（1746年～1828年）。戈雅早期的作品采用迷人娇媚的洛可可风格，但是到18世纪90年代，戈雅开始尝试更凄凉暗淡的题材和实验性的艺术创作——这一转变不仅限于他的油画，而且还包括他的版画。戈雅以版画的方式创作了鲜明的反教会和改革者的人物形象，令人难忘。戈雅的这一转变极为引人注目：因为从18世纪80年代中期开始，戈雅就为西班牙国王效力，并在1799年被任命为国王的首席宫廷画家。戈雅的作品包括风格严谨而正式的西班牙国王查理四世的全家肖像。这幅作品以现代眼光看来，显然缺乏奉承之意。而戈雅创作的诸多描绘暴力、疯狂和灾难的作品，也有一种动荡不安的感觉（图448）。例如，他曾经创作的《1808年5月3日》（图444）。这幅以《1808年5月3日》命名的作品使戈雅重新赢得了复辟的波旁国王费迪南德七世（戈雅在法国占领期间为约瑟夫·波那巴服务）的信任。戈雅在画中以一种直率的粗暴反映了屠杀的残暴，并以法国士兵屠杀西班牙抵抗者的场景象征着对一切政治暴力的强烈控诉。

在英国，雷诺兹的作品《谈话》所传达的学术理想，在他去世后受到越来越多的挑战。威廉·布莱克（1757年～1827年），这位曾为自己的文字创作插图的伟大诗人，也发现了雷诺兹学术观点的负面影响。布莱克历来独来独往，但是詹姆斯·巴利（1741年～1806年）却不同：巴利曾经在雷诺兹的敦促下专心于历史画创作，但后来巴利却对这位大师反戈一击。由于对同事出言不逊，巴利被皇家学院开除，并从此一生穷困潦倒（图449）。定居伦敦的瑞士艺术家亨利·弗塞里（1741年～1825年）则更有技巧地表达了他的不同意见。弗塞里也追求恢宏的绘画风格，但是他追求的风格与雷诺兹的教学观点明显不同。弗塞里强调具有强烈风格的艺术形式，优雅的人物姿势和令人恐惧的艺术主题。即便如此，弗塞里仍然长期担任皇

家学院院长。这表明艺术学院等机构并不完全是在审美上排斥异己，虽然它们常常被认为如此。

19世纪前半期是风景画创作的高峰发展时期。这段时期的风景画采用的新艺术形式，并且与现代理论的观点和市场状况一致。新古典主义风景画在此时仍然采用克劳德和普桑的传统风格，但是与其他更能反映主观主义者倾向的艺术表现方式相比，新古典主义风景画并不代表流行的艺术趋势。

德国最伟大的浪漫主义风景画家是卡斯帕·大卫·弗利德里希（1774年～1840年），他的艺术创作深受德国现代哲学而且主要是耶拿学派的影响。弗利德里希赞同诺瓦利斯观点，认为艺术家应该描画“心中所见”和“眼前所见”的事物。弗利德里希的油画具有一种细腻而神秘的风格，描绘了薄雾笼罩的山顶、海边以及墓地和森林的景象，表现出超越浪漫主义风格的现代特征。弗利德里希的这种画风一部分是因为他的绘画十分简约，常常被看成是抽象主义的象征。不过，从更深的程度看，这种画风主要得源于弗利德里希独特的风景画创作手法。弗利德里希用这些创作来反映人类的认知变化，这一点类似于约翰·戈特利普·费希特（1762年～1814年）和格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔（1770年～1831年）的哲学思想。在弗利德里希的画笔下，前景和背景之间具有强烈的对比性，在内心世界和外部环境之间产生神秘的互动作用。弗利德里希喜欢在绘画中展示人物的背影。这种艺术构思虽然引起观众的共鸣，但是也令人感到不安，加深了人类和自然界的疏远感。在德国理想主义哲学家看来，这种与自然界的疏远感正是人类自我觉悟的前提条件（图455）。弗利德里希的作品有一种令人心神俱醉的强大力量，并为风景画带来了北方特有的奇异景色，与阿尔布雷克·阿尔多弗（约1480年～1538年）创作的原始森林有异曲同工之妙。这两位画家都重视画家与生俱来的艺术想象力，而且也都受到拿破仑侵占德国后引发的民族主义情绪影响。这种民族主义情绪使得德国艺术家长期以来对法国的艺术影响持谨慎态度。

在英国，约翰·康斯特布尔（1776年～1837年）可以被誉为当代的弗利德里希。但是，康斯特布尔的艺术目标却和弗利德里希的不同。康斯特布尔出生于萨福克附近的斯都尔河畔一个富裕的家庭，并几乎将毕生创作精力都用来描画他儿时就十分熟悉的德汉姆溪谷的宁静风光。与17世纪的荷兰风景画家一样，康斯特布尔喜爱起风的天空和优美的自然景观，但是他的画作却尤其具有与威廉·华兹华斯（1770年～1850年）的诗歌相仿的英国韵味。康斯特布尔侧重刻画农庄和磨坊的纯朴画面，以充满温暖关爱的笔触，描绘了树木、沟渠、灌木和篱笆，甚至麦堆。康斯特布尔描绘细节的眼光相当敏锐，而且随

着年龄的增长，他的创作越发挥洒自如，尤其以大胆饱满的笔触为特色。这种风格的变化表明康斯特布尔更渴望通过某些特定的细节，来表现自然界中神秘的流动感。康斯特布尔曾经在引起激烈讨论的油画创作以及专供私人收藏的水彩画中鲜明地表现了这种创作意图——这些水彩画精心地描画了云层的形成（图456）；当然，康斯特布尔的其他诸多绘画也表达了这种创作意图。

约瑟夫·玛罗德·威廉·透纳（1775年～1851年）创作的大型绘画作品更具有试验性，并尤其喜欢以气氛和色彩营造出一种渐渐离散的效果。虽然透纳的作品常因缺乏润饰（例如1816年一位观众曾经讽刺他的画为“一无所有的绘画，而且看上去就是如此”）而受到众人的指摘，但是他在学术界却获得了同僚们的支持。其中一部分原因是他偏爱创作著名的题材。透纳推崇古典风景画家克劳德的杰出才华，并且切实地将这位艺术大师的色调性和符合现代卓越艺术理论的史诗般想象力结合起来（图445、图454）。

透纳的作品在19世纪60年代之前的法国影响甚微，而康斯特布尔则自从1824年在巴黎沙龙展出作品后就开始在法国受到人们的推崇。透纳简明扼要的创作方法，以及他笔下的葱郁茂盛的植物和植物上闪烁的反光，都深受德拉克洛瓦和巴比松画派风景画家们的喜爱。巴比松画派在巴比松镇设有非正式的总部，并因此而得名。巴比松镇坐落在距离巴黎东南约三十英里之外的枫丹白露的森林中，拥有丰富的自然景观。巴比松画派的画家们像康斯特布尔一样，表现人类社会中的自然风景，不过这些画家描绘的并不是井然有序的英国式田野和河渠，而是沼泽、荒草蔓延的小路和给人以荒凉感的植物。巴比松画派的作品中常常没有人物，却多有牲畜或摇摇欲坠的建筑，使人们感受到一种文明的脆弱。简而言之，这些艺术家强调人类统治自然的现状，但是他们的作品长期以来被大部分法国艺术界权威人士认为是毫无规律的艺术创作。巴比松团体的公认代表人物西奥多·卢梭（1812年～1867年），在1836年和1848年间被巴黎沙龙排斥在外。不过，卢梭的作品与朱尔·都裴（1811年～1889年）（图457）以及查理-法兰斯瓦·杜比尼（1817年～1878年）的作品一样，都曾经被印象派画家仔细揣摩，为的是从中学习这些大师随意的绘画手法和看似松散的构图。

19世纪中期席卷欧洲大陆的革命浪潮，以1848年起义事件和建立男性普选制度为高峰，但是其同期的视觉艺术发展却并不与这次浪潮合拍。这些艺术作品通常被冠以现实主义的名称，代表了对理想主义美学模式和宗教题材的排斥，主张无情地描绘严酷的当代事实。虽然这种艺术目标并非前所未有的，但在当时的政治环境中，再加上新一代年轻艺术家的急功近利心

理，这些绘画多表出一种新的紧迫感。

在作为现实主义大本营的巴黎，古斯塔夫·库尔贝（1819年～1877年）是这种新风格最热烈也是最有影响的倡导者。库尔贝在靠近瑞士边境的法国地区长大，并在1839年的时候移居巴黎。库尔贝没有受到正规艺术教育，靠自学成才。库尔贝来自郊县，他并非出身农民家庭（他的父亲是他出生地弗拉基最富有的地主），但是他很快意识到可以利用自己这粗犷的一面，并以此树立与自己艺术理想相符的高层次的艺术风格。在法兰西第二共和国统治时期短暂的自由气氛中，库尔贝曾经模仿一位评论过他作品的评论家的语气写道：“我进行艺术创作的目的是确实是‘彻底地颠覆艺术’，但是我却并不反对自己被人称之为‘社会主义画家’。”同时，库尔贝极为警惕由过于狭隘的意识形态化的艺术创作理念所带来的危险。在他事业的腾飞时期（1848年～1855年），库尔贝成功地用大胆的绘画诗歌诠释了社会主义。

在《采石者》（1849年，毁于第二次世界大战中）一画中，库尔贝描绘了一位老人在一个年幼男孩的帮助下，在一堆岩石上挥舞着锤子采石的情形。画中两人的面孔模糊不清，表示他们干的工作具有非人性的特征，清晰地暗示了男孩未来的命运将和那位老人一样。库尔贝具有非凡的运用色彩的能力，并以此来表现卑微的事物。他运用的这种手法，创作了象征着1848年革命理想的作品，并第一次将法国农村的劳动问题推上政治问题的前沿。这幅作品的人物和真人大小相当，不仅意味着画中人的劳动受到尊重，更暗示了一种威胁。1848年革命结束后，在巴黎有着对解放的农村人口的焦虑，这正是库尔贝作品的创作背景：如果一个人从卑躬屈膝中直起身，他实际上就冲破了限制视野的牢笼。库尔贝创作的另一幅更大型的绘画——《奥南的葬礼》（图460），以类似于中楣壁画的方式描述了库尔贝家乡城镇中的葬礼。这幅画用与库尔贝的激进政治思想一致的非正统方式，操纵了现代绘画的修饰方法。在这幅画中，库尔贝将不同社会阶层的人表现为和谐而且（虽然有点笨拙）单一的神圣社区组织。画中人物的头部成直线排列，并以画面中的坟墓令观众产生强烈的紧迫感，表达了在死神这位最终的平等主义者面前，每个人的社会地位都平等的思想。这幅画中累积的人物在很大程度上根据创作的具体情况——库尔贝在奥南的画室大小来决定的。在画室中，库尔贝没有相应的空间可以退后，从远处衡量绘画的效果，而要求被包括在绘画中的当地人与日俱增。然而，这却让人更加叹服库尔贝的绘画表现出来的震撼人心的效果。

库尔贝并不是唯一涉及这类题材的画家。1848年以后，巴黎沙龙中展出了大量描绘法国农村生活的作品，但是却很少

有现实主义大师能够像库尔贝那样，成功地将激进的思想和创新的艺术形式融合在一起。不过，让·弗朗索瓦·米勒（1814年～1875年）则不在此列。米勒在早年把自己归入无党无派的巴比松风景画家之列。虽然米勒同情共和党人的理想，但是却并没有库尔贝那样强烈的艺术个性。米勒的《拾穗者》（图461）相当直白地描绘了妇女的弯腰劳作，但是他的视觉语言却反映了普桑和维吉尔等古典主义主流的风格。虽然米勒塑造了高贵的劳动者形象，但是他对当代政治形势的态度却并不明朗。结果，许多收藏家和评论家认为米勒的作品比库尔贝的作品更宜人，但是那些对改变世界的社会和政治浪潮无动于衷的保守评论家则认为两人都是“危险人物”。

19世纪的艺术发展不仅仅局限在法国。在德国，阿道夫·凡·门采尔（1815年～1905年）也曾经大胆地尝试现代绘画题材。门采尔的绘画中包括机械化操作的磨坊，但是他最吸引人的作品，却是反映了在他的专业绘画培训和广博的、杂乱的现代艺术实践之间矛盾的作品。威廉·莱布尔（1844年～1900年）是深受库尔贝影响的众多德国艺术家之一。莱布尔将清晰的艺术手法和严谨的制图法及纪念性绘画的艺术形式结合起来，例如他创作的《在教堂里的三位妇女》（图463）。

从某些方面看，英国的拉斐尔前派正好符合现实主义的范畴。这个协会是由威廉·霍尔曼·亨特（1827年～1910年）、但丁·加百列·罗塞蒂（1828年～1882年）和约翰·艾弗雷特·米莱等人于1848年成立的。这个团体以15世纪意大利和北欧的艺术大师们为榜样，旨在扫除英国艺术中腐朽的理想主义模式。这些艺术大师以对自然主义的执著和热烈的真诚来创作绘画。拉斐尔前派的画家最惊人的创新之一，是借鉴了佛兰德斯绘画的先例。这一创新属于技术范畴，即在一块白色的湿底板上涂上很薄的油层。这些画家常常在室外创作，因此这种给湿底板上油的技巧使得他们的油画作品显现出夺目的华丽光彩。福特·马多克斯·布朗（1821年～1893年）并不是拉斐尔前派的成员，但是他的许多目标却与他们相当一致：主要是刻意地追求视觉的真实感，例如他在《告别英国》（图462）一画中所展现的那样。这幅艺术作品描绘的是一个家庭移居澳大利亚途中的情景，仿佛使我们能够听到海风的呼啸声。

维多利亚时期的艺术家中，那些较少改革意识的画家，也推动了反理性主义的艺术潮流。威廉·鲍威尔·弗里斯（1819年～1909年）认为自然主义的艺术风格绝不可以用于批判。弗里斯从全景角度描绘了度假海滩、火车站和赛马场（图464）等场景，这种表现具有象征意义的现代题材的艺术手法不久后即被印象派画家采用。不过弗里斯的绘画基本上是以叙事为主，因此他创作的作品也只不过探讨而不是挑战公认的美学观念。

法国的现实主义艺术在19世纪60年代找到了新的方向：绘画的色彩更加明亮，手法也更加自如；风景画仍然是新一代画家创作的重要艺术题材，虽然此时描绘城市题材的绘画开始成为艺术创作的中心。画家们开始刻意表现现代都市生活的繁荣、分散和孤立等特点。画家们注重的不仅仅是城市的低层阶级，而且开始留意对中产阶级的生活的刻画。法国现实主义艺术新潮流的先驱人物包括爱德华·马奈（1832年~1883年）。马奈是联系印象派画家之间的桥梁——尽管马奈在他生命的最后十年里采用了很多印象画派的画法，但是他的作品却与印象派画家有所不同。马奈早期最优秀的创作结合现代的题材，并刻意地借鉴古典大师的风格，将这些与醒目的笔触、鲜明的对比和具有窘迫感的并列方式结合在一起，以一种崭新的方法将现实主义绘画表现为美学的形式乐趣。因此，我们也就不难理解为什么许多初次看到马奈作品的观众会怒火中烧，因为这些作品正是采用了不协调的方法创作的，而且令人迷惑地没有表现出任何感情色彩。

《草地上的午餐》描绘了两对夫妇下午在树林中野餐的情景。这幅画于1863年在“沙龙落选绘画展”中展出时引起非议。

“沙龙落选绘画展”展出的作品是被沙龙评审团（由于沙龙对绘画的评判过于苛刻而招来众多指责，政府便设立了这个作品展）拒绝的作品。在这幅画中，其中一个女人一丝不挂，而且冷冷地从画中注视着观赏者。画中的两个男人则衣着整齐，与这位在公开场合赤身裸体的女性并坐在一处——马奈的这种画面构图是受到乔尔乔内的《田园合奏》（约1510年）的启发。乔尔乔内的《田园合奏》是卢浮宫中一件最著名的珍藏名画，但是马奈却重新诠释了这幅文艺复兴时期的寓意画，使得整个画面洋溢着一种当代中产阶级的闲适感。马奈根据一幅复制了拉斐尔名画的著名版画《帕里斯的判决》（图248）（画中人物被河神击中）中的人物姿势，模仿绘制了《草地上的午餐》中两个男人的姿势。但是，画家开玩笑地模仿的这一人物姿势所代表的准确含义，我们至今无从得知。这种不协调的手法，对传统品质差异的适当性提出质疑：画面左下角的静物是一种性恋的概括性象征，但画中人物的面部表情却并不符合这种用意，而且画中的风景看上去具有人造的质感，颇像舞台背景。整个画面的各部分组合并不协调，再加上画家的刻意所为和整个画面的构图给人造成的无可避免的粗鄙感，使我们不难理解诗人兼批论家查尔斯·波德莱尔（1821年~1867年）在一封给马奈的信中这段隐晦而令人难忘的话：“你是第一个在自己的艺术中衰老的人”。

马奈在《奥林匹亚》（图465）中以同样的手法，描画了一位当时的高级妓女和她的黑人女佣。这幅绘画是马奈模仿提香

的一幅名画创作的，揭露了沙龙中充斥着带有淫欲色彩的裸体女神画像的惺惺作态。马奈在创作这幅绘画的时候没有采用他在这时期喜欢运用的典型中间色调，因而给画面带来一种类似画报般的僵硬感，加强了绘画所要表达的效果——即为了符合艺术家的批评意图，而剥除了美化的部分。

马奈有以大胆的手法来展现当代巴黎生活题材的艺术抱负。正是这一艺术抱负使他成为一群年轻艺术家纷纷效仿的典范。这群年轻艺术家于1874年组成了与沙龙有别的独立艺术展。在当时，这些艺术家被（一位带有敌意的评论家）称为印象派，其中的代表画家包括克劳德·莫奈（1840年~1926年）、皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿（1841年~1914年）、卡米耶·毕沙罗（1830年~1903年）、阿尔弗雷德·西斯莱（1839年~1899年）、爱德加·德加（1834年~1917年）、保罗·塞尚（1839年~1906年）和贝尔特·莫里索（1841年~1895年）等。印象派艺术展举办不久就夭折了，但是印象派的主要代表画家仍然在此后的数年中继续追求他们共同的艺术目标。这些印象派画家摒弃了马奈早期作品中的典型讽刺态度，采用大胆的色彩对比，以粗略的构图手法和一种意在表现“倏忽即逝”的运笔方法，来表现当代的绘画主题。第一次印象派艺术展并未引起广泛的抨击。许多评论家意识到，在以法国战败而告终的普法战争和随后爆发的巴黎公社（1870年~1871年）革命导致的内战之后，印象派艺术的宗旨与民众渴望文化复兴的要求不谋而合。不过，有一些评论家对印象派艺术非正式的绘画创作产生怀疑。他们质疑印象派艺术家的艺术真诚，并且再次将印象派艺术家的标新立异同政治的激进联系起来。

早在1869年，印象派创作就已经开始崭露头角。当时，莫奈和雷诺阿曾经一起在塞纳河边创作，并且开创了帆布油画的新领域。他们以纯粹的颜色，辅之以从前只有油画速写中才具有的直接性，捕捉了波光粼粼的河水上闪动的色彩（图478）。在漫长的艺术生涯中，莫奈一直对这些景象中闪现的美感情有独钟。莫奈的这种执著，也反映在他对风景画始终如一的钟爱上。莫奈喜爱的风景画是一种表现不同的光线、色彩和空气下的景色的绘画风格。相反，雷诺阿则以创作人物肖像画为主——这也可能使得雷诺阿在后期的人物肖像画中，极为忠实地模仿了古典主义绘画和以提香为主的文艺复兴时期绘画，但是他的人物肖像画却没有马奈的讽刺风格。

1873年，毕沙罗和塞尚在蓬多瓦兹附近一起创作农村风景画。这段经历对两位印象派大师的艺术创作都有积极的影响。塞尚的“忠实于感觉”的创作思想，正是在这一时期开始萌芽的。当时，毕沙罗向塞尚介绍了印象派以稍纵即逝的个人印象进行艺术创作的基本艺术宗旨。虽然塞尚参加了第一次印象派

画展，但是他却逐渐脱离了印象派的美学风格，并形成一种独特的画风：即虽然忠实于视觉的瞬间印象，却重新构造形成一种特殊的画面（图484）。

印象派另一位代表画家德加也是以人物肖像画为主。德加深刻敏锐的画风，使他在印象派画家中独树一帜。德加尤为擅长在绘画中表现出一种高度的瞬时感（图480）。他的作品具有典型的新颖构图，并且重视绘画的线条设计，而这些特点和也曾参加过几次印象派画展的古斯塔夫·卡耶博特（1848年～1893年）（图482）的绘画特色异曲同工。

到19世纪80年代中期，许多印象派画家已经意识到他们在艺术创新上已经难有突破，但是这些画家对此的反应却大相径庭。雷诺阿去意大利学习古典艺术，渐渐地形成了固定的艺术风格。莫奈则开始追求更直白的形式主义，而且更看重绘画的装饰效果。这些主要表现在他创作的同一风格的系列作品中，例如，麦堆、杨树和鲁昂的天主教堂等。这些作品是他通过研究不同的光线和大气状况（图487）而创作的。塞尚在19世纪70年代虽然追求印象派艺术的核心创作思想，但是这一过程却相当短暂。他此时开始以一种规则的“建设性的运笔方法”，在帆布上有组织地构图。不过，这三位艺术家都始终以忠实自然为原则进行艺术创作。但是，在此期间还出现了一位名叫乔治·修拉（1859年～1891年）的年轻艺术家。修拉不失时机地创造了一种反映文化和社会紧张局势的新艺术风格。虽然修拉的艺术创作也从自然中取材，但是却自有其与众不同之处。修拉为了调和印象派重视感觉的创作风格和理想主义的绘画传统，设计了分割法和点彩法等绘画技巧。修拉的艺术手法利用了光学混合的理论：根据这个原理，如果仔细地对互补的色彩进行并排排列，在人眼中就能融合形成一种新的颜色。修拉在光线模糊的室外研究小圆点的创作效果，并认为这些小圆点可以加强印象派的色彩性。他回到室内用小圆点构成大型的点彩画。这些以点彩画创作的绘画虽然具有古典主义的风格，但是却无疑是现代的艺术创作。这些小圆点决不是机械地画上去的，而是将现代工业重复生产的特性，渗透到画室的创作细节中。这种创作方法在印象派画家的创作中可以说绝无仅有。但是用点彩画法创作出来的色调模糊不清，有时候具有抒情的美感，有时候又带着讽刺性，但是总体来说富有诗意的韵味，就如同修拉的名画《在大碗岛的星期天下午》（图483）给人的感觉。这幅作品于1886年在最后一届印象派画展中展出，给狭义的印象派艺术时代划上了句号。

作家埃米尔·左拉曾经在19世纪60年代伊始就为马奈的作品辩护。在左拉看来，他心目中最有价值的艺术应该是“能够透过某种气质而看到自然的一角”。在1886年，评论家古斯塔

夫·卡恩则表达与左拉相反的观点。卡恩反对一味重视艺术的现代性，这一点对现实主义和印象派可谓至关重要，他认为艺术的“基本目的”是“将主观性客观化（也就是通过外表表达思想），而不是使客观性主观化（即通过不同的个性气质窥见的自然）”。卡恩的宣言，代表了艺术从自然主义向反唯物主义和类理想主义的重要转变。虽然大多数象征主义的艺术作品都具有寓意性，但是这些艺术作品通常以内涵而非外延为主，目的是唤起某种特别的心境和联想，而不是表达具体的信息。许多象征主义流派的画家都十分喜爱理查德·瓦格纳（1813年～1883年）的歌剧，并认为瓦格纳的和谐音色与音域的表现强度与他们的艺术理想十分一致。总体而言，在19世纪后期象征主义绘画作品中表现的极端主观性，有别于学院派的理想主义艺术表现，但是这两者之间的界限却并不严密。在约1900年，象征主义的特色时而会出现在令人意想不到的领域中。

法国、德国和英国都不乏象征主义的重要先驱人物。这些国家阳春白雪的学术态度，与印象派欣赏的瞬间美感背道而驰，促进了象征主义在1886年后的重新流行和传播。其中，最重要的先驱人物包括皮埃尔·皮维·德·夏凡纳（1824年～1898年）、阿诺德·勃克林（1827年～1901年）、安塞姆·费尔巴哈（1829年～1880年）以及古斯塔夫·莫罗（1836年～1898年）等。皮维擅长创作看似保守的大型壁画，但是他的作品中有如田园牧歌般的景色，加上庄严的韵味和富有装饰性的特色，使得皮维的绘画成为修拉和保罗·高更（1848年～1903年）模仿的重要典范。勃克林虽然也同样专攻神话题材的艺术绘画，但是瓦西里·康定斯基（1866年～1944年）却认为，勃克林能够结合艺术的形式、色彩和线条而创作出具有音乐般魔力的绘画，并因此将他视为抽象艺术的前驱（图488）。

在英国，象征主义的代表人物包括爱德华·伯恩-琼斯（1833年～1898年）、詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒（1834年～1903年）和艾伯特·摩尔（1841年～1893年）。这些人个个都拥护格罗夫纳画廊（1877年开张）在伦敦提倡的“为艺术而艺术”的宗旨。伯恩-琼斯是罗塞蒂的学生，他给神话和中世纪的艺术题材注入了一种苍白倦怠的忧伤，压过了绘画所叙述的内容。琼斯和勃克林一起，被康定斯基提名为抽象派艺术的前驱。惠斯勒出生于美国，并曾在巴黎求学，他后来于1859年在伦敦定居。惠斯勒最初受到库尔贝和马奈的影响，但是到19世纪60年代后期，他摒弃了所有貌似现实主义的艺术特色，并代之以优美的色调以及细腻纯净的氛围，开始从事创作朦胧的“小夜曲”，并专门为达官显贵们绘制正式的肖像画（以灰色和黑色绘制的《艺术家母亲的肖像》，1871年）。惠斯勒非

常崇拜摩尔的作品。摩尔创作的在沉静豪华的背景中身着华丽服装的孤独女子形象，体现了他对当时粗俗的英国式审美的鄙视。乔治·弗里德里克·瓦茨（1817年～1904年）和弗雷德里克·莱顿（1830年～1896年）在毕生的艺术生涯中，都保持着学院派的优雅艺术风格，但是他们晚期的作品则显示出在英国及海峡对岸流行的象征主义的特色。瓦茨擅长于创造不同特色的寓言形象，而莱顿则是一位更具煽情性的画家。莱顿以他在大英博物馆中常见的帕特农神庙山墙上穿着长袍的女子形象为原型，创作了《炽热的六月》（图491），画中沉睡的女子却给人一种热烈似火的美感。

“后印象派”（英国评论家罗杰·弗莱于1910年创造的词汇），常常被用来形容在19世纪晚期反学院派和反印象派的艺术作品。“后印象派”最重要的代表艺术家包括高更、凡·高、费迪南德·霍德勒（1853年～1918年）、詹姆士·恩索（1860年～1949年）和爱德华·蒙克（1863年～1944年）。高更曾经参加了印象派的前四届画展，但是1888年在布列塔尼的一次绘画创作活动中，高更受到当地居民的风俗习惯的启发，简化了他的艺术形式，并提高了他原本就卓越不凡的用色技巧，采用了鲜艳明快的色彩，虽然这种色彩与现实极为脱节。出于对现代都市生活的失望，高更于1891年移居塔希提岛。他希望在塔希提岛发现未经污染的纯洁和无拘无束的自由，但是他却并没有在此地找到他的理想。但是，高更的理想与他难以理解的当地环境所产生的冲突，造就了他那具有辛辣讽刺意味却又非常优美的绘画风格（图486）。

荷兰艺术家凡·高也曾经试图逃脱现代资本主义都市带来的心理压力和经济压力，并移居阳光明媚的法国南部。和高更一样，凡·高也没有找到他所追求的理想，他的心灰意冷却令他创作了大量绘画。激情洋溢的凡·高在理想上具有某种自觉的政治性，即巴黎公社和平民式的政治。在巴黎的两年中，凡·高吸取了印象派的思想，然后于1888年前往法国南部，并在那里创作了充满激情的油画（图485）。凡·高的作品中有力的笔触和随意洒脱的色彩对比，令人想起他喜爱的“未经加工的陶器”等“天然去雕饰的物品”，与现实主义的艺术风格形成鲜明的对比。不过与库尔贝不同，凡·高的绘画所具有的强烈表现力受到平等主义政治思想的影响。擅长画死亡题材的比利时画家恩索，所创作的作品和表现被罪恶、焦虑所煎熬的人的生动形象的挪威画家蒙克的作品，都具有和凡·高作品类似的激情。瑞士艺术家霍德勒（像勃克林一样），以精细的绘画技巧结合象征性的简单构图，开创了一种更冷静的艺术风格。霍德勒的许多作品都有一种令人难以忘怀的鬼魅感，他所创作的《夜晚》到现在仍然令人胆寒。

在19世纪后半期，最显著的艺术变化之一，就是越来越多的“高级”艺术家不再刻意区别美术和实用艺术之间的界限。在英国，伯恩-琼斯从60年代开始设计家具、不锈钢和挂毯。随着新世纪的到来，以“新艺术运动”为中心的各种艺术变体，开始在欧洲和美国流行起来。“新艺术运动”是因为1895年在巴黎开张的一个商店而得名。同期，人们对日本版画的兴趣也日益增加。日本版画所特有的平整色彩方块，违反了西方艺术的透视规则。这一趋势掀起了一种重视平面图案的新潮流，并在绘画史上留下了印记。这种重视平面图案的艺术趋势不仅影响了高更、凡·高和霍德勒等画家作品中重要的平面构图特点，而且还影响了维也纳艺术家古斯塔夫·克里姆特（1862年～1918年）的大部分创作（图490）。克里姆特在作品中混合了富有诱惑力的装饰效果和感官的刺激，为后起之秀埃贡·席勒（1890年～1918年）（图494）树立了榜样。

在第一次世界大战爆发前的十五年中，是极端的主观主义在其自浪漫主义以来漫长的艺术历程中最后的冲刺阶段。极端主观主义是在现实主义终止前后继续发展起来的。在20世纪早期繁荣起来的许多现代运动，都发源于巴黎。当时，亨利·马蒂斯（1869年～1954年）和安德烈·德朗（1880年～1954年）以及莫里斯·德·弗拉曼克（1876年～1958年）在1905年和1906年的秋日沙龙中展出他们的绘画作品。这些画家喜爱传统的题材——风景和单人肖像——但是由于他们大胆明快的色彩和扭曲的艺术形式，一位现代评论家将这些画家的作品冠以“野兽派”。此后，野兽派艺术的称号一直保留了下来。野兽派艺术家的个中翘楚马蒂斯，穷其余生来研究野兽派推崇的色彩效果（图492）。

德国的艺术家团体“桥社”，于1905年在德雷斯頓成立。“桥社”艺术也运用非描述性的色彩和粗犷的艺术手法来加强作品的效果。“桥社”艺术家包括埃米尔·诺尔德（1867年～1956年）、恩斯特·路德维希·凯尔希纳（1880年～1938年）、卡尔·施密特·罗特卢夫（1884年～1976年）和埃里希·黑克尔（1883年～1970年）。这些艺术家偏爱带尖角的图形，并试图通过“原始”的艺术表现方式，主要是早期德国的木刻，来塑造一种新的艺术纯净感。1911年，德国的一个改革派艺术运动“青骑士”由一批艺术家在慕尼黑发起。这些艺术家包括瓦西里·康定斯基、加布里埃尔·穆特（1877年～1962年）和弗兰兹·马克（1880年～1916年）。“青骑士”比“桥社”更具有国际视野，所举办的画展中还包括了俄罗斯和法国的先锋艺术家的作品。“青骑士”的会员也同情现代的神知学。康定斯基撰写的《论艺术中的精神》（1912年）就受到神知学的深刻影响。《论艺术中的精神》认为艺术的精神价值，和其

摒弃的模拟限制的多少直接成正比。康定斯基在写这部书的同时，还创作了富有争议的第一幅完全抽象化的绘画。

帕勃罗·毕加索（1881年～1973年）的艺术生涯是从伤感的象征主义风格开始的。但是毕加索在1906年到1907年间，开始寻找更原始的艺术源泉。毕加索从伊比利亚的雕塑和非洲面具中汲取了艺术灵感，创作了《亚威农少女》（图493）。这幅绘画从正面展现了五位妓院中的女人。这些女人断裂的形体开辟了艺术创作的新天地。《亚威农少女》在数十年内一直没有公开展示。尽管毕加索的朋友最初都认为这幅作品是个错误，但是不久其中的一位朋友乔治斯·布拉克改变了对这幅画的看法，并由此对艺术史产生了重要的影响。在1908年，布拉克和毕加索开始了长期的艺术合作，并从此创立了立体派艺术。立体派的艺术风格激烈地挑战了西方艺术界长期以来神圣不可侵犯的艺术前提。布拉克和毕加索将绘画对象分解成零散的部件，并在一种浅窄的范围内将这些部分重新排列，依次把透视的连贯性改变为不完整的分散性，再将细致的外形改为扩张的变动形式，由此推翻了视觉的有形规律概念（图496）。在1912年，布拉克和毕加索更大胆地进行了艺术革新，将非艺术性的材料，如报纸、墙纸和油布等，直接用于艺术创作中，结果竟产生了拼贴画。拼贴画是一种模糊了物体存在和物体表现之间界限的艺术媒体。布拉克和毕加索当时从崭新的角度来玩味表达意义的方式。这意味着他们的作品不是用来表现或描绘生活中的某个独立的个体的艺术创作。在这个艺术创作极其繁荣的时期，更多的先锋艺术运动应运而生，但没有一种风格的影响程度可以和立体派相媲美，而且立体派还以种种方式影响了其他艺术运动。

意大利的未来主义艺术是最具有深远意义的艺术运动之一。未来主义的倡导人包括贾科莫·巴拉（1871年～1958年）、乌姆伯托·博乔尼（1882年～1916年）和基诺·塞维里尼（1883年～1966年）。未来主义1909年首次出现在国际视野中。当时，米兰诗人菲利波·托马索·马里内蒂在巴黎发表了挑战性的宣言，赞美速度和现代技术的优势。但是，直到1912年在巴黎举行的一次未来主义的展览会上，那些支持马里内蒂的观点的艺术家们才开始引起关注，并随着展览会的宣传而广为人知。这些艺术家的主要目的是为了表达现代生活中的机械能动性，他们所创作的最杰出的艺术作品具有一种飞旋的喷薄的活力，极其有效地表达了未来主义艺术的首要宗旨。

在美国，肖像画长期以来一直是当地的主流艺术创作。长久以来，由于创作大型叙事作品的机会匮乏，因此令诸多艺术家感到懊恼。雄心勃勃的历史画画家约翰·辛格尔顿·科普利（1738年～1815年）和本杰明·韦斯特（1738年～1829

年）不得不前往伦敦寻找生计，并在伦敦获得盛名。1792年，韦斯特继雷诺兹之后担任了英国皇家艺术学院院长的职位。不久，美国市场上也出现了风俗画和静物画。但是，美国国立艺术设计学院（1825年）在纽约的成立，则代表美国开始建立与欧洲类似的艺术教育体系系统。风景画之所以很快成为艺术发展的首选风格，主要因为它表现出的直接实用性。风景画画家可以打破美国人鲜少熟知的学术权威和规矩，却又可以依赖欧洲风景画的优秀传统根基。不仅如此，北美洲千变万化的奇观和让人叹为观止的宏伟景象，使风景画成为一面折射美国理想的天然镜子，并成为构筑饱含精神共鸣的国家景色风貌的主要途径。哈得逊河画派的代表艺术家，包括托马斯·科尔（1801年～1848年）和阿什尔·B.杜兰（1796年～1886年），以及一个最近被命名为“光色画派”（与哈得逊河画派有不少共同之处）的代表艺术家都是美国风景画的创始人物。“光色画派”的艺术作品以鲜明亮丽的光彩见长，其代表艺术家包括费兹·休·莱茵（1804年～1865年）、约翰·弗雷德里克·肯塞特（1816年～1872年）和马丁·约翰逊·赫德（1819年～1904年）（图476）。第一次在国际上以大型油画崭露头角的艺术家包括弗雷德里克·埃德温·丘奇（1826年～1900年）、阿尔伯特·比尔史伯特（1830年～1902年）和托马斯·莫兰（1837年～1926年）。莫兰的作品首次以史诗性的艺术表达形式，表现了“天定命论”的思想。这一思想对美国的下一个世纪影响深远，并为20世纪40年代后期的抽象表现主义的启蒙奠定了重要的基础。

美国南北战争之后，有两位美国画家进入了艺术成熟期：温斯洛·霍默（1836年～1910年）和托马斯·艾金斯（1844年～1916年）。这两位画家都曾经在19世纪60年代去过巴黎，并受到巴黎最新艺术发展的影响，尤其是受到库尔贝和马奈艺术的风格影响。霍默在绘画大海时表现出前所未有的激情，但是他同时还是一位杰出的风俗画画家。霍默在描绘19世纪60年代的黑人的时候，在他们身上赋予了一种难以名状的尊严，这在当时的美国艺术创作中颇为罕见；他创作的农村和家庭生活绘画还具有强烈的抒情意境（图472）。艾金斯是位人物肖像画画家，最擅长表现人物极其复杂的外形并且善于敏锐地捕捉人物心理。艾金斯最出名的油画，表现了令人钦佩的独特的美国英雄气概（图475）。

美国的艺术家们在1900年后继续保持和欧洲艺术的交流。当时，这些美国艺术家们正在吸纳现代主义艺术的发展。许多美国艺术家前往欧洲，并在作品中表达了这个意图。这些画家包括莫理斯·普仁德加斯特（1859年～1924年）、查理斯·德穆士（1883年～1935年）、阿瑟·德夫（1880年～1946年）、约

瑟夫·史黛拉（1880年～1946年）以及马斯登·哈特利（1877年～1943年）。在美国国内，摄影家阿尔弗雷德·斯蒂里兹（1864年～1946年）则强化了这种现代艺术发展的趋势。斯蒂里兹在他的《摄影技巧》（1903年～1917年）杂志和纽约的画廊（以291号命名，因其在第五大道的地址而得名）中，明确地表现出皈依现代主义的艺术风格。斯蒂里兹的画廊最初只展示摄影作品，但是从1907年开始，画廊也开始展示先锋的欧洲艺术家（主要是马蒂斯和罗丹）创作的其他媒体的艺术作品，以及美国艺术家以其他媒体创作的艺术作品，并在较小的高级艺

术圈内引起了极大的兴趣。美国接受现代主义艺术的转折点是所谓的1913年军火库展览。这次展览展出了新印象派、象征主义、野兽派和立体派等不同流派艺术家的作品。来自纽约、波士顿和芝加哥等总共大约四万人参观了这次展览。由于广大观众和评论家缺乏参考依据，对许多作品缺乏理解，结果引发不少差评。但是却因祸得福地导致了一场激烈的辩论，而这场激烈的艺术辩论最终有益于美国的艺术环境发展，由此激励了年轻的艺术家的创作，并引起了收藏家的极大兴趣。

约翰·古德曼

新古典主义转向

18世纪50年代，欧洲出现了一股新的艺术潮流，以反对洛可可式感官上奢靡的风格。艺术家们越来越多地倾向于选取古代历史题材和神话题材，并根据古典主义艺术的严谨的新视角来进行创作。

让-奥诺雷·弗拉戈纳尔创作的《主教科雷佐斯为拯救卡利洛厄而牺牲自己》（图439），是令他声名鹊起的大型帆布油画。这幅画描绘的是拥有雌雄两性特征的主教，刺死自己来解救一位他暗恋的姑娘，因为这位姑娘被指定作为宗教仪式的牺牲品。受到古希腊文学的启发，这幅油画上面绘有流动的帷幔和翻滚的云烟，而且手法流畅。这一切都寓示了这幅作品与晚期的巴洛克历史画传统的密切联系。

但是，在雅克-路易·大卫创作的《赫拉斯兄弟之誓》（图442）中，我们却没有见到同样的特色。大卫的这幅作品开创了

欧洲新古典主义绘画的艺术先河。作品风格简洁而有张力，是对洛可可式流线型风格的排斥。画中人物的姿势具有强烈的寓意，而具有穿透力的光线和巧妙不露痕迹的艺术创作手法，与其不对称的构图相结合，产生出一种摄人魂魄的清晰感。但是这幅画同时还包含了不为人知的秘密。这幅画描述了早期罗马历史中的一个片断：画中的三兄弟出身于当时罗马城里的一个大家族，他们将与邻近阿尔巴的另一个大家族的三个角斗士兄弟决一死战，并在决战前向他们的父亲庄严宣誓，立誓要胜利归来。但是此后发生的一切却充满了血腥：两个家族之前还互相通婚，最后却只有一个兄弟活着回来。这位活下来的赫拉斯兄弟，在他的妹妹还在为自己的阿尔巴未婚夫被杀而悲伤时，亲手杀害了自己的妹妹。受过良好教育的巴黎人，对画中人物的复杂关系并不陌生。这些人对皮埃尔·高乃依17世纪创作的涉及类似题材的悲剧非常熟悉。

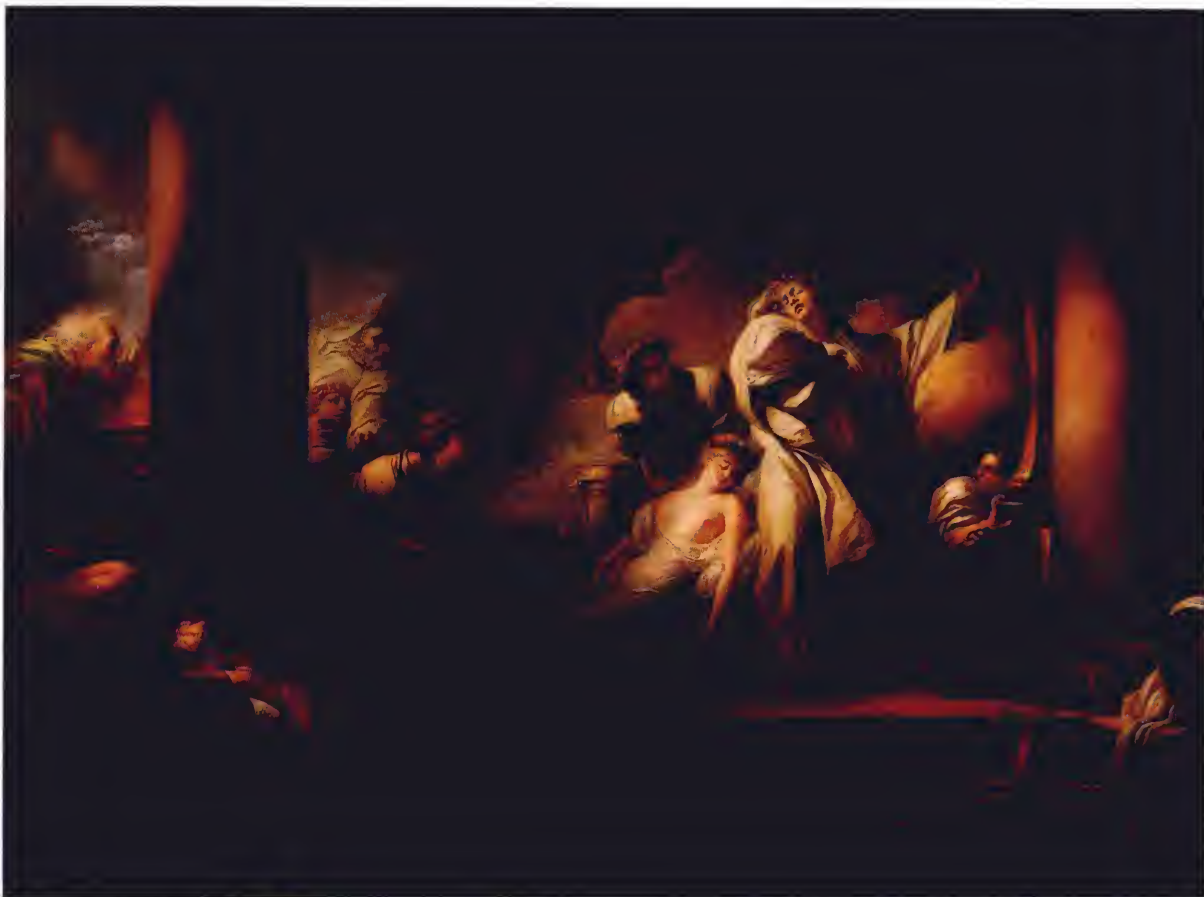


图439：上图，让-奥诺雷·弗拉戈纳尔（1732年～1806年），《主教科雷佐斯为救卡利洛厄而牺牲自己》（1765年），布面油画，3.09米×4.00米（10英尺1又3/4英寸×13英尺1/2英寸），巴黎，卢浮宫。



图440：弗朗索瓦·热拉尔（1770年～1837年），《丘比特和普塞克》（1798年），布面油画，1.86米×1.32米（73又1/4英寸×52英寸），巴黎，卢浮宫。

图441：戈特利布·希克（1776年～1812年），《威廉敏娜·凡·科塔》（1802年），布面油画，1.33米×1.40米（52英寸×55英寸），斯图加特，国家美术馆。

法国大革命使得大卫新古典主义的严谨艺术风格成为官方的绘画语言。实际上，1789年以后，《赫拉斯兄弟之誓》被解释为在大革命之后对公民道德的明确呼唤。但是这种风格很快沿着不同的方向发展，即使在深受大卫影响的艺术圈子里也是如此。大卫的学生弗朗索瓦·热拉尔在《丘比特和普塞克》（图440）中将这种风格演变成一首抒情诗。这幅绘画描述了爱神丘比特正要亲吻他在凡世里的爱人，但是这位姑娘却看不见爱神。在对这幅作品最早的评论里，一位早期评论家曾经如此写道：“画中的普赛克，表现出一种‘浪漫的暧昧、默契和神秘，以及强烈的不安’。”这位评论家的评论非常恰当地总结了

作品的特点，使热拉尔的绘画成为初期浪漫主义艺术的代表。

1785年到1814年间，大卫在巴黎的画室是整个欧洲最重要的艺术培训基地，吸引着来自世界各地的学生。德国画家戈特利布·希克（1776年~1812年）是大卫的另一位学生。他创作的《威廉敏娜·凡·科塔》（图441），通过对古代瓶画的研究，将古瓶画中的构图与真正的现代式的典雅结合起来，形成一种和谐一致的风格。



图442：雅克-路易·大卫（1748年~1825年），《赫拉斯兄弟之誓》（1784年~1785年），布面油画，3.30米×4.25米（10英尺9又3/4英寸×13英尺11又1/4英寸），巴黎，卢浮宫。

浪漫主义的困境

虽然随着时代的变化，历史画作品的创作也开始出现了一些问题，但是大型的历史题材绘画，长期以来一直占据绘画创作的主要位置：历史画既费时又昂贵，只适合国家政府收购。然而，艺术家们也越来越倾向于创作一些不受当权者青睐的历史画。

在这段期间，画家必须就资金、审美和伦理等方面同主顾们进行商讨。而这些也是高级艺术创作的决定因素。例如，安托万-让·格罗（1771年~1835年）曾经尝试接受拿破仑的委托，创作出一种鲁本斯式的风格，这种风格不仅与现代情感的变化趋势相一致，而且符合顾主的利益。格罗创作的巨幅作品《拿

破仑访问雅法的隔离病院》（图443），描述了法国统治者在埃及战场上探望得瘟疫的士兵的情景。画中的拿破仑正在触摸一位病人的淋巴结。这个姿势令人感觉法国国王具有神秘的医治力量。但是这幅艺术作品的冲击力却并没有因为其所宣传的内容而有所降低。画中的主人公像基督一样，被仿佛承受着中世纪地狱般痛苦煎熬的病人包围着，但是画中的地点却是在一座近东的清真寺内。这些因素都表现了格罗富有东方色彩的艺术情调和擅长表达不安情绪的典型浪漫风格。

戈雅创作的《1808年5月3日》（图444）油画，同样也是受到皇家的委托。这幅作品描绘了法国士兵枪毙抵抗者的画面，使得艺术家赢得了西班牙复辟君主费迪南德七世的信任。但

图443：安托万-让·格罗（1771年~1835年），《拿破仑访问雅法的隔离病院》（1804年），布面油画，5.32米×7.2米（17英尺5又1/2英寸×23英尺7又1/2英寸），巴黎，卢浮宫。



图444：弗朗西斯科·戈雅（1746年~1828年），《1808年5月3日》（1814年），布面油画，2.66米×3.45米（8英尺8又3/4英寸×11英尺3又3/4英寸），马德里，普拉多博物馆。

是戈雅抓住时机，运用了大胆简洁的方法，来加强画面的紧迫感，强烈地抗议了所有的政治暴力。

在浪漫主义时期，还出现了大量描绘自然灾害的作品，而这些作品也得到当代的高尚艺术理论的支持。《暴风雪：汉尼拔和他的军队跨越阿尔卑斯山》（图445），令人想起拿破仑发起的战争给人类带来的破坏。画面中旋转的旋涡令画中的人物显得异常渺小，更反映了这些年欧洲大部分地区普遍感受的迷惘和危机感。这幅画的创作者透纳不是在画室习作，而是在为公共展览准备的大型创作中开创了先河，将极端地缺乏形式定义和极度地重视图像材料结合起来。《暴风雪：汉尼拔和他的军队跨越阿尔卑斯山》虽然尝试了极端化的风格，却完全是艺术家

自己出资完成的绘画作品。席里柯创作的《美杜莎之筏》（图446）也是一种艺术尝试，只是方式有所不同。画家在创作这幅画之前，严格地学习了最优秀的学术传统，并尝试运用保守的理论家最喜爱的金字塔型构图，但是这幅画所产生的效果却相当惊世骇俗：画家在画面的中心描绘了被病痛折磨的人体（而格罗在表现隔离医院中承受病痛挣扎的人体时却并没有将其放置于画面的中心），表现了现代海洋灾难之后令人触目惊心的景象，令法国复辟政府感到相当难堪。这幅艺术作品大胆地谴责了君主政权，并尝试表现男性身体和精神的痛苦。尽管在艺术家有生之年，这幅作品始终无人问津，但是这幅作品却使得席里柯在现代艺术神殿中占据了一席之地。

图445：约瑟夫·玛罗德·威廉·透纳（1775年～1851年），《暴风雪：汉尼拔和他的军队跨越阿尔卑斯山》（1812年），布面油画，1.45米×2.36米（57英寸×93英寸），伦敦，泰特博物馆。



图446：泰奥多尔·席里柯（1791年～1824年），《美杜莎之筏》，布面油画，4.9米×7.16米（16英尺1英寸×23英尺6英寸），巴黎，卢浮宫。



让人恐怖的画面

远在法国革命和拿破仑战争所造成的长期创伤之前，欧洲的艺术创作就开始关注人必死的事实以及脆弱的人性心理。例如，在18世纪80年代的巴黎，越来越多的人开始对不符合道德准则的“黑色题材”感兴趣，而这使得那些喜欢具有“教诲意义”艺术作品的皇家官员们感到不安。在巴士底狱风暴之后席卷了欧洲大陆近四分之一世纪的政治风暴，更加确定了这个趋势。此时创作的绘画往往尺寸不大，在形式上富有新意，但往往具有一种令人不安的特质，与早些年间同样题材的艺术创作截然不同。

德比的赖特创作的《老人和死神》（图447），以全新的角度

重新诠释了旧题材——在这幅画中，年迈的守林人在落日的余晖下，不期地遇见了伪装成骷髅的死神。画家极为清晰地刻画了优美风景的各个部分，甚至还包括颓废的塔楼、有车辙的小道、树木和湖泊等。但是这些优美的风景却由于死亡这一毛骨悚然的背景，而令人胆战心惊。

詹姆斯·巴利创作的《艾达峰上的朱庇特和朱诺》（图449），描绘了荷马史诗《伊利亚特》中的一个片断。女神朱诺决定哄骗他的丈夫朱庇特。她试图引诱他，以便在他熟睡之后可以不受干扰地帮助希腊军队。画中弥漫着一种幽闭恐惧的气氛，画中重叠的人物和简洁的形体，赋予整个构图一种罕见的力度和紧张，集中表达了男人在女性的性魅力前的焦虑心理。



图447：德比的约瑟夫·赖特（1734年～1797年），《老人和死神》（1774年），布面油画，1.016米×1.27米（合40英寸×50又1/16英寸），哈特福德，康涅狄格州，伟兹沃尔斯博物馆。

在1800年左右，在所有以恐惧为题材的艺术家中，戈雅的大胆艺术风格无论是从形式上还是题材上都独占鳌头。他不仅创作了令人触目惊心的版画，而且还画了很多珍品画，以巫术、谋杀和疯狂等为主题。戈雅的作品虽然尺寸微小，但是却具有强烈的表现力。在绘画《火》（图448）中，戈雅用一种新颖别致的简洁手法，表达了一场大火灾引起的混乱和恐惧，画中的受害者和救援者们被包围在一团让人心惊的红光中，无法逃生。

图449：右图，詹姆斯·巴利（1741年~1806年），《艾达峰上的朱庇特和朱诺》（约1782年~1799年），布面油画，1.015米×1.27米（合40英寸×50英寸），谢菲尔德，城市博物馆和麻平画廊。

图448：左下图，弗朗西斯科·德·戈雅·伊·卢森斯特（1746年~1828年），《火》（约1793年），马口铁皮上油画，48.89厘米×32厘米（合19又1/4英寸×12又5/8英寸），圣塞巴斯蒂安，侯塞·巴瑞兹收藏。

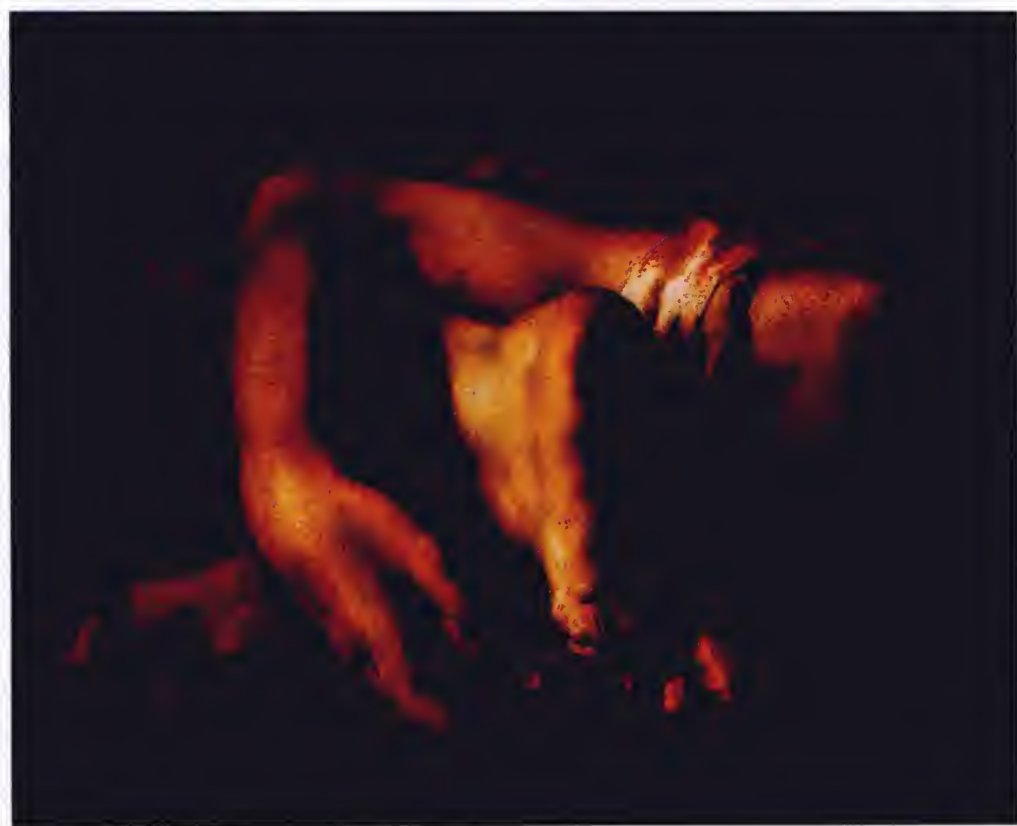


图450：右下图，泰奥多尔·席里柯（1791年~1824年），《截断的肢体》（1818年），布面油画，52厘米×64厘米（合20又1/2英寸×25又1/4英寸），蒙彼利埃市，法布尔博物馆。

线条抑或色彩？

自油画诞生以来，采用线条还是色彩来表现艺术的形式是浪漫主义时期两大对立的艺术表现标准和美学阵营。线条常常被广泛认为与学术传统紧密相关，而色彩则与形式的创新相关。这种解释虽然不能滥用，却也不失为理解这个世纪上半期艺术发展的有效方法。

弗朗兹·普佛创作的《1273年鲁道夫皇帝进入巴塞尔》（图451）油画，竭力效仿北欧中世纪艺术的谨慎线条风格。普佛是拿撒勒画派的创立会员。这个画派的宗旨是通过使德国艺术返本归元，而将它发扬光大。这个时期还出现了几次艺术改革运动，都是试图以回归到完美的过去为途径进而达到改革艺

术的目的，但是却没有一次能像拿撒勒派运动那样具有全国性的影响。在此期间由于受文艺复兴时期艺术模式的影响，还出现了一种更夸张的艺术风格。这种艺术风格在拿破仑失败后成为德国大型官方艺术创作的最好模式。

在1827年的巴黎沙龙里，不同艺术抱负的艺术家们展示了两种主要风格的艺术作品，明确了浪漫主义和古典主义之间的对立。这一对立此后一直成为现代艺术创作和观众评论的纲领性原则。安格尔为卢浮宫的天顶画创作了《荷马礼赞》。他的这幅绘画以希腊史诗作者为中心，将这位文化伟人表现为西方古典主义传统的奠基人。《荷马礼赞》的画面宁静安详而又沉默庄严。安格尔高超的绘画技巧，使得笔下的每个人物都栩栩如



图451：弗朗兹·普佛（1788年～1812年），《1273年鲁道夫皇帝进入巴塞尔》（1808年～1810年），布面油画，90.5厘米×119厘米（合35又5/8英寸×46又7/8英寸），法兰克福，施特德尔美术馆。



图452：让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（1780年～1867年），《荷马礼赞》，布面油画，3.86米×5.15米（12英尺8英寸×16英尺11英寸），巴黎，卢浮宫。

生。与此相反，德拉克洛瓦创作的《萨旦纳帕路斯之死》（图453）则充满了色彩和动态的混乱感。这幅画表现的是亚述国王萨旦纳帕路斯，为了不让逼近的敌人享受胜利的欢乐，下令将自己、自己的仆人、妻妾和财宝付之一炬的场景。画中空间的连贯性被一种令人眩晕的狂乱打破；画中人物的形式更是灵活多变；鲜亮的金色和红色与性感的肌肤色调形成鲜明的对比。这幅画篇幅巨大，给历史画的空间赋予一种非正统的幻想形式，与安格尔的“严格有序”的绘画空间感截然相反。但是我们却不应该以这种典型的对立来推断理解这一时期的艺术：德拉克洛瓦后来否定了他的浪漫主义风格，并宣称自己是“纯粹

的古典主义者”，而安格尔则创作了一些在当时风格最丰富多样和创新形式的作品。

《萨旦纳帕路斯之死》全面地表现了一种将不受约束的色彩与感官的放纵和道德的沦丧结合起来的古老西方艺术传统。虽然从某些方面看，透纳在色彩的表达潜力探索方面已经超过了德拉克洛瓦，但是他却很少涉足研究这两者之间长期的概念关联。本文中引用的透纳的绘画《奴隶船》（图454），却恰到好处地运用了鲜明的色彩来表现画面。这幅画的创作受到这样一个故事的启发：由于只有在海洋上丢失的货物才能领取保险金，于是垂死的奴隶被扔到海里。



图453：欧仁·德拉克洛瓦（1798年～1863年），《萨旦纳帕路斯之死》（1827年），布面油画，3.95米×4.95米（合12英尺11又1/2英寸×16英尺3英寸），巴黎，卢浮宫。

图454：约瑟夫·玛罗德·威廉·透纳（1775年～1851年），《奴隶船》（1840年），布面油画，90.8厘米×122.6厘米（合35又11/16英寸×48又5/16英寸），波士顿美术馆。



风景画的创作

风景画在19世纪取得新的重要地位，并形成了各种不同的风格。在此期间，越来越多含义深远的小型风景画开始问世，其中一部分原因是不断增长的中产阶级是小型风景画的主要主顾。

虽然传统的以历史为题材的风景画在此时并没有完全被湮灭，但是这种传统的历史风景画形式逐渐被越来越多的现代式的立体透视图画和全景图画所代替。

卡斯帕·大卫·弗利德里希力图以油画来表现受到弗利德里希·谢林的自然哲学思想启发的超凡脱俗的意境，并为此采用了极具创造力的艺术表达形式。在弗利德里希创作的《薄雾中的彷徨者》（图455）一画中，一位男子背对着观众，仿佛凝视

着云层漫卷的山巅和岩石的景色。这位男子的身体成为画面的核心，而远处的两处山脊映入眼帘，在画面中营造出的纵深空间之间一种紧张的力度。作为观众，我们似乎不可思议地随着画面，徘徊在画面上的岩石中，回味着自然的神秘，而画中那位男子所处的景色更是令人难以忘怀。

约翰·康斯特布尔创作的《德汉姆溪谷》（图456），展现了英国东部平静的乡村景色。德汉姆溪谷是康斯特布尔长期居住的地方，并为艺术家提供了许多创作题材。康斯特布尔的作品传袭了17世纪的艺术模式。这种艺术模式的代表画家主要是克劳德（图316）和凡·雷斯达尔（图346）。但是，康斯特布尔的手法更大胆简洁：他在画面上任意挥洒着画笔，有时甚至使得画面显得模糊不清，例如画中下方的露营流浪汉和右边被篱笆

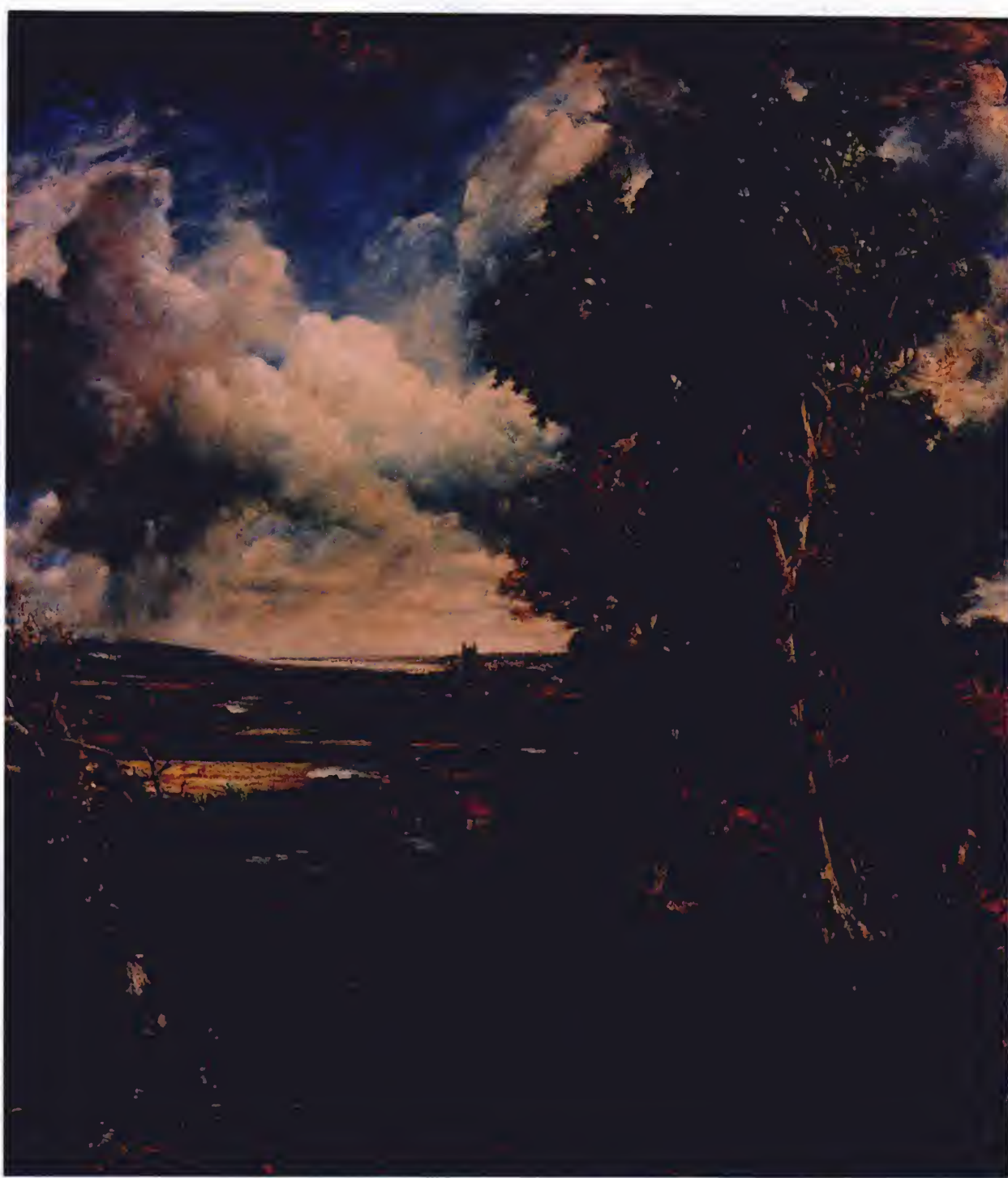


图455：左上图，卡斯帕·大卫·弗利德里希（1774年～1840年），《薄雾中的彷徨者》（约1818年），布面油画，84.8厘米×74.8厘米（合33又3/8英寸×29又3/8英寸），汉堡艺术馆。

图456：右上图，约翰·康斯特布尔（1776年～1837年），《德汉姆溪谷》（1828年），布面油画，1.45米×1.22米（合57又1/8英寸×48英寸），爱丁堡，苏格兰国家画廊。

图457：左下图，朱尔·都裴（1811年～1889年），《池塘》，布面油画，52.07厘米×69.85厘米（合20又1/2英寸×27又1/2英寸），巴黎，卢浮宫。

和灌木羁绊着的牛群，都混入画面的周围景色而难以分辨。

托马斯·科尔创作的《帝国的兴衰：荒芜》（图458）一画，显然是一位雄心勃勃的美国艺术家试图运用曾在欧洲流行的宏伟历史风景画风格而创作的绘画。但是，科尔这幅画中所表现的恢宏大气，虽然受到纽约批评家的欢迎，却很难找到市场。因为“想象”是一个令美国人心存疑虑的词，他们更喜欢纯粹的美国式风景画，不需要背负重要道德评论的风景画。

克利斯丁·考克笔下的《索特丹河之景》（图459），描绘了哥本哈根郊外的一个小码头。码头上有两个女人正在等待船只靠岸。画面的光线柔和，画中的事物非常清晰，甚至连质地和纹路都很清晰。虽然画面明暗之间的对比强烈，但整幅图画充

满了平静的氛围，如同一首描写平凡的诗歌。虽然画中主要以刻画自然景观为主，但是画家将喧嚣的码头和旗杆，放在稍稍偏离中心的位置，由此产生了一种通俗化的艺术氛围。

相对来说，朱尔·都裴创作的作品尺寸很小。作为巴比松画派的画家，都裴也表现出人体和自然之间的联系。但是都裴表现的这些人与自然的联系似乎更具有争议性：混浊的水和横七竖八的植物似乎在抵抗人的存在。而都裴作品中采用的点彩画法般的技巧也相当大胆，预示着曾经受过巴比松画派深刻影响的印象派的到来。



图458：托马斯·科尔（1810年～1848年），《帝国的兴衰：荒芜》（1836年），布面油画，99.7厘米×160.7厘米（合39又1/4英寸×63又1/4英寸），纽约历史协会。



图459：克利斯丁·考克（1810年～1848年），《索特丹河之景》（1838年），布面油画，1.35米×1.82米（合53又1/8英寸×71又5/8英寸），哥本哈根，国家艺术博物馆。

现实主义、批判和其他

在19世纪中期，现实主义思想在欧洲的艺术和思想体系中占据了新的核心地位。在1848年的法国革命之后，学院派的理想主义和浪漫主义风格似乎与许多艺术家脱节了。这些艺术家们通过针对当时紧迫的社会问题，其中主要是贫穷工人阶级的严酷现实生活问题，寻求表现广义上的文化。但是，现实主义有多种表现形式，而且有一些表现形式相对比较温和。

巴黎作为欧洲现实主义的中心，具有特别的优势。巴黎现实主义的代表人物是古斯塔夫·库尔贝。库尔贝创作的《奥南的葬礼》（图460），以大胆的视觉诗歌来表现社会主义思想。这幅巨型油画，采用大量的浓黑色彩，中间夹杂着哀悼者的头

部、帽子和手巾，仿佛海难中被抛弃的货物在不祥的波涛中上下翻滚。除此之外，我们很难想象还有什么绘画作品比《奥南的葬礼》更强烈地否定了传统的学院派构图。

画家让·弗朗索瓦·米勒对共和党人抱有同情之心，但是米勒的个性比库尔贝更有妥协性。他创作的《拾穗者》（图461），描绘了靠拾捡丰收后的“剩余谷物”来艰难维持生计的妇女们弯腰劳动的情景。但是他利用笔下的远景转移了绘画主题可能产生的强烈震撼力：平静而闪亮的色彩，普通的人物造型和“无边无际的”辽阔风景，让人想起维吉尔的《牧歌》和普桑的理想主义油画。

福特·马多克斯·布朗虽然不是拉斐尔前派的会员，但是



图460：上图，古斯塔夫·库尔贝（1819年～1877年），《奥南的葬礼》（1849年），布面油画，3.15米×6.63米（合10英尺4英寸×21英尺9英寸），巴黎，奥赛博物馆。

图461：右图，让·弗朗索瓦·米勒（1814年～1875年），《拾穗者》（1857年），布面油画，0.835米×1.11米（合33英寸×44英寸），巴黎，奥赛博物馆。



他却是许多拉斐尔前派的艺术目标的拥趸者。布朗创作的《告别英国》描绘了一对中产阶级夫妇带着他们的婴儿前往澳大利亚谋求新生的情景。这幅画回避表现人物的伤感，却详尽地刻画了各种细节，其中主要包括精细的英国纺织品，再加上海风、光线和仿佛带有咸味的大海气息（作品的大部分在室外创作），有一种唯物主义式的庄重。

威廉·鲍威尔·弗里斯的创作目的是为了取悦观众。弗里斯成功地做到了这一点。他创作的有关现代生活的全景画，例如《赛马日》（图464），宛如狄更斯的小说一样充满了偶然性，但是却取得了巨大的成功。弗里斯的绘画在皇家学院展出时，

吸引了大量的观众。因此，尽管弗里斯的作品价格昂贵，却不乏买主。

威廉·莱布尔接受了库尔贝的建议，到巴黎学习绘画。莱布尔在一次法国艺术家到德国访问的时候遇见了库尔贝。莱布尔创作的《教堂里的三位妇女》（图463）描绘了三位虔诚拜神的妇女，堪称永恒的杰作。莱布尔将当代的艺术发展——例如，这幅画采用了德加作品中的斜角透视——与极为细致地刻画人体的肌肤相结合。而尤其细致地刻画人体的肌肤细节，正是自凡·艾克以来北欧艺术画派极为重视的传统。



图462：左图，福特·马多克斯·布朗（1821年～1893年），《告别英国》（1852年～1855年），布面油画，82.5厘米×75厘米（合32又1/2英寸×29又1/2英寸），伯明翰博物馆和画廊。

图463：右上图，威廉·莱布尔（1844年～1900年），《教堂里的三位妇女》（1878年～1882年），布面油画，1.13米×1.17米（合44又1/2英寸×46英寸），汉堡，艺术馆。

图464：下图，威廉·鲍威尔·弗里斯（1819年～1909年），《赛马日》（1856年～1858年），布面油画，1.02米×2.24米（合40英寸×88英寸），伦敦，泰特博物馆。



女子画像

19世纪的欧洲妇女越来越大胆地挑战社会和法律强加在她们身上的各种限制。虽然绘画此时仍然只是专限于男性的工作，但是却有一些妇女开始大胆地尝试在绘画领域获得一席之地。此时，男性艺术家仍然着意刻画女性的身体；其中一些艺术家不厌其烦地描绘了男女性别斗争的逐步变化过程，而另一些艺术家则几乎对这一过程熟视无睹。

爱德华·马奈创作的《奥林匹亚》（图465）大胆地冲破了西方神话主题绘画中描绘女性裸体的传统。他没有借用古典主义这块遮羞布，堂而皇之地将他画中的裸女描画成现代的妓女。马奈笔下的这位女子似乎毫无戒备地直视着观众。而观者，无论是男性还是女性，都仿佛觉得自己是她下一位顾客。



图465：爱德华·马奈（1832年～1883年），《奥林匹亚》（1863年），布面油画，1.3米×1.9米（合51又3/8英寸×74又7/8英寸），巴黎，奥赛博物馆。

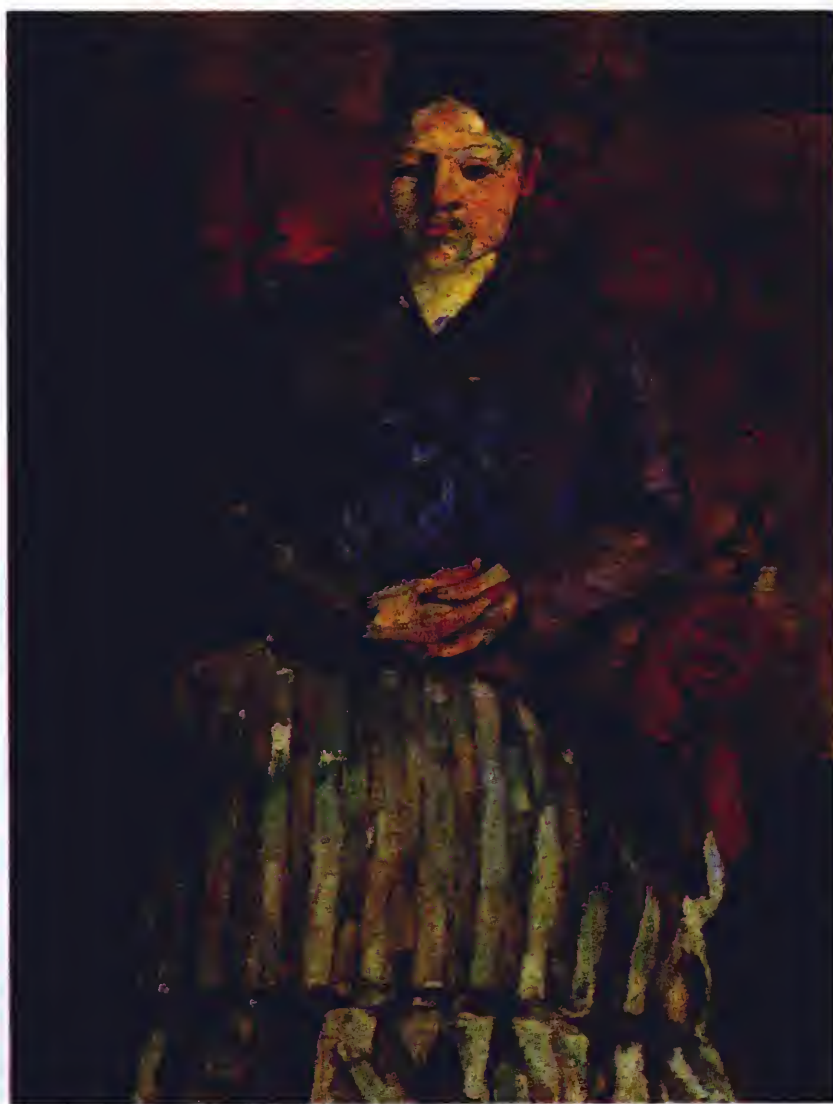
历来，人们对美的反映都是表面上视若无睹，而这幅绘画不仅挑战了这种表面上的“视若无睹”，而且还暗示着传统的根深蒂固的审美其实与妇女的从属地位相互关联。这种充满新鲜活力而又简洁的艺术手法，使得马奈无可辩驳地成为印象派画家的先驱，因为观者对于他作品中的重要内涵，表现出各种不同而又丰富的反应，而他的作品则加强了这两者之间的联系。

安格尔所描绘的《伊内斯·莫第西埃夫人的坐像》，画中人的姿势受到罗马壁画的启发。尽管莫第西埃夫人身着华丽的长裙，再加上她周围奢侈的背景，无不显示出她的显赫地位，但是这位夫人的画像却具有一种女巫般的神秘感。艺术家对人物形象的处理，例如丰满肉感的手和镜子中如鬼魅般的影子，加强了这一神秘的特点。虽然，我们无法揣测这幅“肖像”在多

图467：保罗·塞尚（1839年～1906年），《坐在红色扶手椅上的塞尚夫人》，布面油画，72.5厘米×56厘米（28又1/2英寸×22英寸），波士顿，美术博物馆。



图466：让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（1780年～1867年），《伊内斯·莫第西埃夫人坐像》，布面油画，120厘米×92.1厘米（47又1/4英寸×36又1/4英寸），伦敦泰特博物馆。



大程度上是基于安格尔对模特几个性的理解，但是她的身体姿势却清楚地满足了他的艺术需求。

塞尚为他未来的妻子创作的画像（图467），只是一种试图表现清晰画面和和谐色彩的艺术实践。塞尚似乎颇为感激他的未婚妻给他的这个创作机会，因此格外地突出了她庄重的发式和时尚的衣着。但是，这幅画还令人感觉到他对未婚妻固执的个性虽然尊重却难免有些抱怨。

当妇女创作女性肖像的时候，往往将男性设计的绘画主题改头换面。例如，在《马匹交易会》（图468）这幅画中，动物画家罗莎·邦耐尔偷偷地将自己的形象画入作品中——她把自己画成位于画面中间的骑手，头带工人的帽子，身穿工人的

外套——她身处那些身强体壮的操作工人和嘶叫的骏马之间，因此将自己与那些被男人“束缚”却非常强壮有力的动物融合在一起。但是这种偷偷摸摸的行为（她的身份最近才被辨认清楚），反而使得这件绘画成为对现代女性艺术家无足轻重地位的讽喻。

和印象派画家有密切关系的美国画家玛丽·卡萨特在她的《泛舟会》一画中，也采用了类似的做法，只不过更直截了当一些。多数印象派画家都将泛舟和水边的休闲描绘成逃脱家庭责任，有时甚至和性行为有关联。但是，卡萨特却将母亲和孩子的形象塑造为画面的核心，因而表明了母性和现代的室外娱乐以及高级的艺术理想之间没有冲突的观点。



图468：上图，罗莎·邦耐尔（1822年~1899年）《马匹交易会》（1853年），布面油画，2.445米×5.067米（合96又1/4英寸×199又1/2英寸），纽约，大都会艺术博物馆。

图469：右图，玛丽·卡萨特（1844年~1926年），《泛舟会》，华盛顿特区，国立美术馆。



风俗画的兴起

在19世纪，“风俗画”一词往往被用来泛指那些描述现代家庭和社会生活，而且通常尺寸偏小，风格也较保守的艺术作品。由于受到买方市场的欢迎，19世纪涌现了大量风俗画作品。

但是，随着时间的推移，风俗画的处境越来越尴尬。采用大型构图来展现现代英雄题材的艺术创作趋势，在现实主义到来很久之前就出现了，并在拿破仑的大力支持下兴旺起来。同时出现的小型绘画也开始流行，主要用来表现历史上国王和王后在人性化的，甚至是感性的环境下与中产阶级之间的关系。这些艺术发展都标志着传统艺术类别之间的界限，以及与其类似的社会和政治生活的现代重新组合，都变得越来越模糊。但

是，这些区别逐渐在低级风俗画的风头开始超越高级的历史画这一过程中表露出来。这是因为在19世纪下半期内最有激情，也最成功的作品（主要是印象派画家的作品），恰恰是现代中产阶级生活的人物肖像画。

德国画家马丁·杜林长期居留巴黎，他创作的《厨房内景》（图470）让人想起17世纪荷兰风俗画中表现的自给自足和家庭产业，但是画家对各种坛坛罐罐、扫帚、花瓶和家具的刻画之精令人叹服。例如，画家为了表现光线的交替可谓费尽心机，也标志这幅画是19世纪早期的创作。让-莱昂·热罗姆创作的《开罗咖啡屋》（图471），也让人想起17世纪的荷兰绘画模式，不过却略带东方的意境。虽然这幅画使用了埃及当地的颜料，但

图470：马丁·杜林（1752年～1817年），《厨房内景》（1815年），布面油画，65厘米×81厘米（合25又5/8英寸×31又7/8英寸），巴黎，卢浮宫。



图471：让-莱昂·热罗姆（1824年～1904年），《开罗咖啡屋》（约1883年），布面油画，54.6厘米×62.9厘米（合21又1/2英寸×24又3/4英寸），纽约，大都会艺术博物馆。



图472：温斯洛·霍默（1836年～1910年），《新小说》（1877年），纸面水彩和水粉画，24.1厘米×54.9厘米（合9又1/2英寸×20又1/2英寸），马萨诸塞，美术博物馆。

是画家却把阿德里安·布劳尔（佛兰芒人，1605/1606年～1638年）和阿迪恩·凡·奥斯塔德阿（荷兰人，1610年～1684年）的作品中描绘的17世纪的酒吧，搬到了19世纪。而热罗姆也凭借着出售这些表现中东人生活情景的绘画而赚取了一笔财富。

德加有一次曾将他的画作《室内》（图473）戏称为自己创作的风俗画。但是，这幅艺术作品却比相似的风俗画更有激情感。虽然作品的另一个名称（其真实性有待考证）所暗示的故事让人不安，而且存在画面上带有心理上暗示的人物姿势以及扔在地上的女用胸衣等细节，但是我们仍然无法诠释画中的意义。这幅画的气氛凝重，没有明确显示发生的伤害。画面虽然

暗示了性暴力，但是我们却必须猜测画面中两个人物之间的准确关系。因此，如果说这幅画是一幅风俗画，也是一种形式新颖的风俗画，因为它所表现的模糊含义与当时先进的艺术风格十分一致。

温斯洛·霍默创作的《新小说》一画（图472），则具有完全不同的艺术效果，有一种平和愉悦的吸引力。这幅艺术作品意在表现读书给人带来愉悦，是画家擅长的也是最吸引人的水彩画作品之一。

图473：爱德加·德加（1834年～1917年），《室内》（又名强奸）（约1868年～1869年），布面油画，81厘米×116厘米（合32英寸×45英寸），费城艺术博物馆。



美国风景画

得益于美国广泛的民主精神，美国的艺术家比欧洲艺术家能更自由地探索现代的艺术题材。美国的风景画和肖像画普遍受到评论家和收藏家的喜爱，并主宰了这个发展中国家的艺术领域，同时有助于形成美国的国家特征。不过，从一开始起，美国艺术家就与欧洲古代和当代艺术保持着不间断的艺术交流。

乔治·克雷伯·宾汉曾经在纽约和沿密苏里河一带地区进行创作。这一地区曾经是美国艺术世界的雏形。密苏里河一带的捕猎者和皮毛交易商是宾汉喜欢的艺术题材之一。宾汉创作的《筏夫玩牌》（图474）也表现了他的艺术创作特点。宾汉构

图474：左上图，乔治·克雷伯·宾汉（1811年～1879年），《筏夫玩牌》（1847年），布面油画，71.3厘米×96.7厘米（合28又1/16英寸×38又1/16英寸），圣路易斯艺术博物馆。



图简洁，并且结合了传统中与风俗画有关的低级题材，因而形成了一种鲜明的美国式风俗画。虽然如此，这幅绘画中精心营造的韵律感和画面上人物的构图，都令人想起普桑的作品，而画面中静谧的氛围，又让人想起弗利德里希的风景画。也许，宾汉从欧洲艺术品的复制版画中了解到许多欧洲的艺术风格，但是宾汉的艺术具有不同的艺术特点且带有民主特色的想象力，彻底地改变了那些激发他创作的欧洲艺术模式。

托马斯·艾金斯创作的《格罗斯医生的临床讲解》（图475）则更严肃也更真实。这幅艺术作品表现了费城著名的外科医生，萨缪尔森·D.格罗斯大夫在圆形手术台为一个男孩进行腿部施救手术的情景。这幅画是艾金斯力图表现现代美国生活

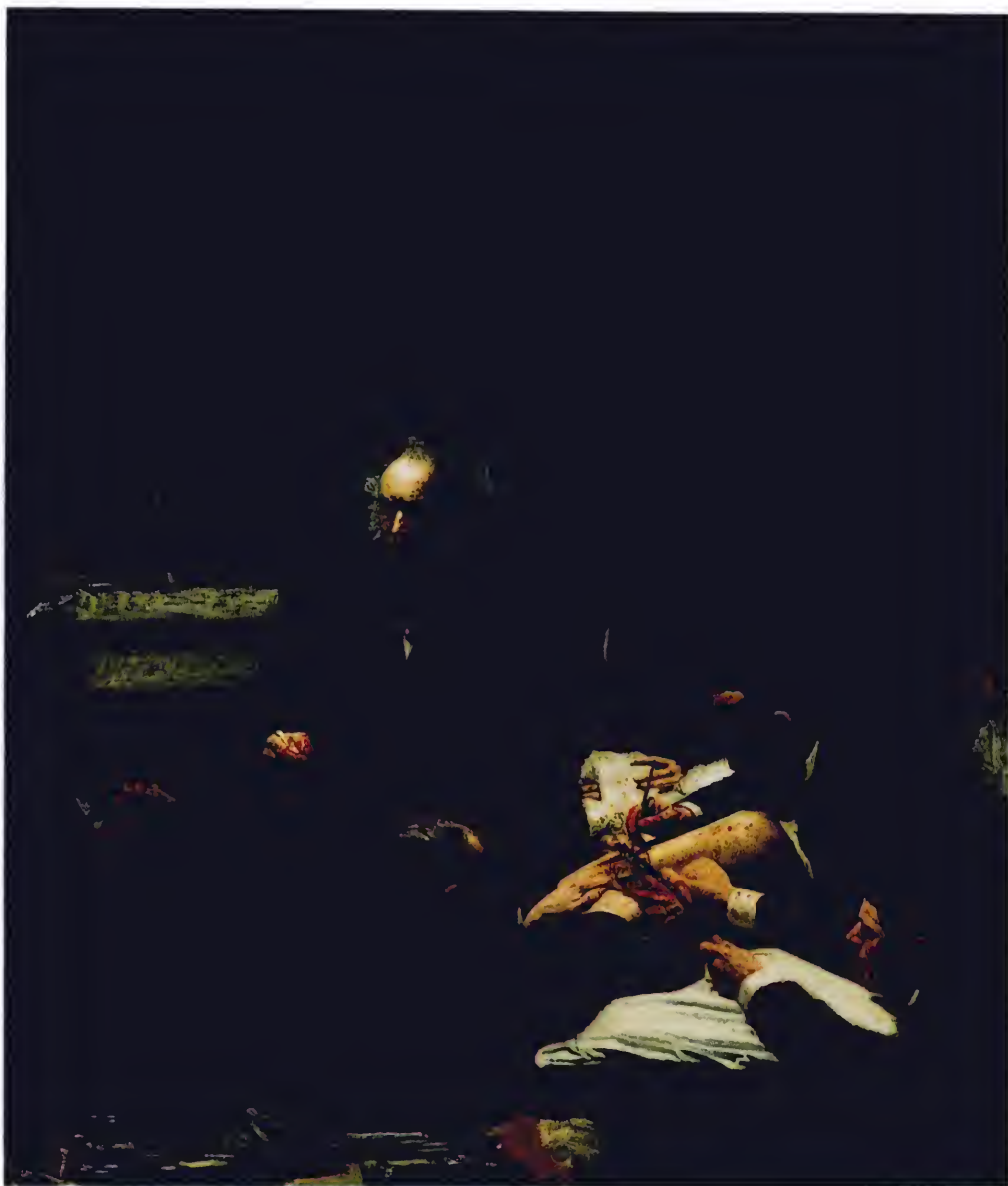


图475：右上图，托马斯·艾金斯（1844年～1916年），《格罗斯医生的临床讲解》（1875年），布面油画，2.44米×1.98米（合96英寸×78英寸），费城，托马斯·杰斐逊大学杰斐逊医学院。

图476：马丁·赫德（1819年～1904年），《奈那干塞特湾的暴风雨》（1868年），布面油画，（32又1/8英寸×54又1/2英寸），得克萨斯，沃斯堡，阿蒙·卡特博物馆。

的英雄主义的最大胆尝试。作品中强烈的表现力一部分可能来自于艾金斯给中心人物赋予一种自发的高尚情操。画中医生拿着手术刀的手沾满鲜血，仿佛是画家自己沾满颜料的手，而就像医生准确无误地用手术刀进行手术一样，画家也同样果断而精确地在画布上作画。艾金斯和热罗姆都曾在巴黎学习绘画。艾金斯这幅作品对形式的准确把握以及对人物心理的揭示和主题强度的表现，堪与最臻熟的现代欧洲绘画媲美。

另一位宾夕法尼亚州的画家马丁·赫德，是风格独特的几位美国风景画家之一。这些画家的绘画形式活泼，采用高度的色调对比，而且画面具有显著的水平条纹等特征，也是美国民间艺术传统的特色。这些画家被人称之为“光色派”，是因为他们所创作的作品具有让人难以忘怀的宁静祥和。例如，赫德

创作的《奈那干塞特湾的暴风雨》(图476)，画面以白色的帆船衬托着乌云密布的天空和水面，纹丝不动，有一种山雨欲来的意境。

曾经与托马斯·科尔一起学画的弗雷德里克·埃德温·丘奇，拓展了哈得逊河画派作画的地域。丘奇在各地寻求“神无所不在”的自然证明，作品描绘的范围甚至远至墨西哥、南美洲和中东地区。但是丘奇大多数最优秀的作品仍然是表现了美国风格，充分表现了他对这个新世界乐观而又强烈的自信。丘奇创作的《旷野的曙光》(图477)，具有史诗般的震撼和鲜艳的色彩，令人联想起透纳的风格，但是这幅艺术作品对自然现象的细致描绘，却又符合美国艺术风格的实用主义和严肃精神。



图477：弗雷德里克·埃德温·丘奇（1826年～1900年），《旷野的曙光》（1860年），布面油画，1.016米×1.626米（合40英寸×64英寸），克利夫兰艺术博物馆。

娱乐、偶然和现代性

和现实主义画家一样，印象派画家也同样回避想象的世界。但是印象派画家也发明了表现光线、气氛和空间的新技巧，并在某种意义上力图使新颖的视感成为艺术创作的主题。他们将速写手法和非正统的构图法与未经调和的色彩结合起来，发明了一种特殊的绘画模式，尤其适于表达现代社会的偶发的事件、欢娱的短暂性、感知和社会生活。

克劳德·莫奈与奥古斯特·雷诺阿一样，正是首次展现这种艺术表现方法潜力的艺术家。在1869年，这两位艺术家曾经在一起并肩创作，在巴黎的水边旅游胜地蛙塘（图478）试图捕捉并表现稍纵即逝的光线效果。虽然莫奈创作的《蛙塘》很可

能只是试笔，目的是为了研究如何创作另一件更完善的作品，但是这幅作品结合了简洁熟练的手法和活泼明亮的色彩，并且很快就成为莫奈的惯用风格。

卡米耶·毕沙罗在19世纪70年代也开始追求类似的创作目标。在图481中，毕沙罗采用了一种薄施彩色且与众不同的新手法，细致地重现了画家在自然界中所看到的景色。交叉的树干中间夹杂着闪亮的橙色、蓝色和绿色，这种创作手法强调了画面的质感。但是，画中的两个小人从灌木丛中往外张望，又给绘画增添了一份忧伤的色彩。虽然印象派绘画的格调经常具有狂欢性的特征，但是即使是印象派的主要画家有时也会用这种特征来表现一种更模糊的效果。

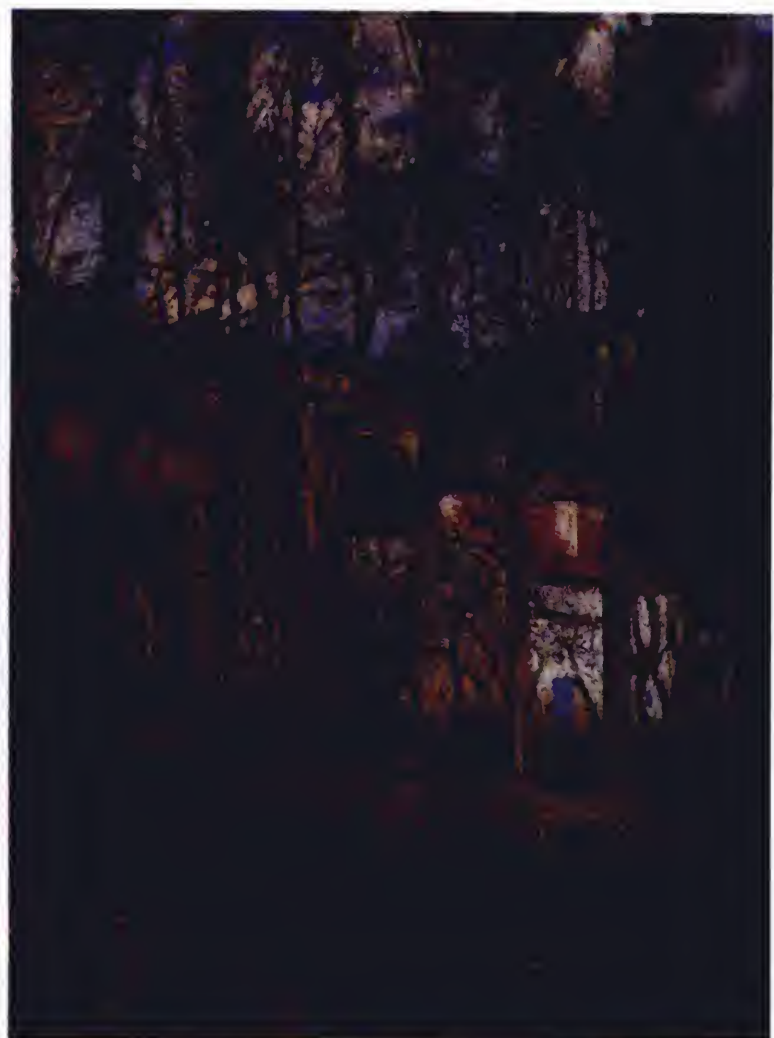
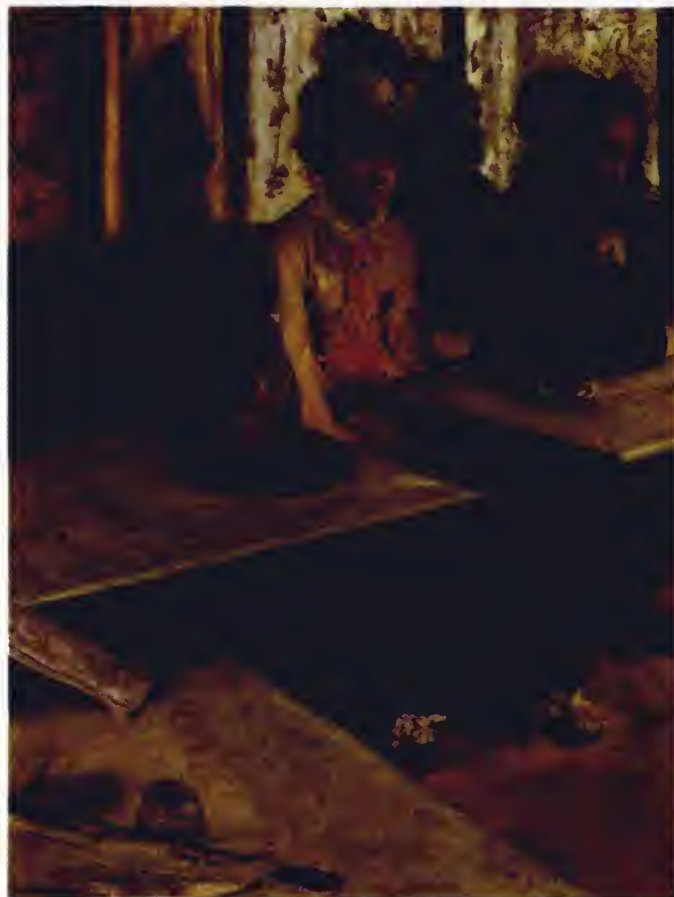


图478：左上图，克劳德·莫奈（1840年~1926年），《蛙塘》（1869年），布面油画，74.6厘米×99.7厘米（合29又3/8英寸×39又1/4英寸），纽约，大都会艺术博物馆。

图479：左下图，阿道夫·凡·门采尔（1815年~1905年），《艺术室的墙》（1872年），布面油画，111厘米×79.3厘米（合43又3/4英寸×31又1/4英寸），汉堡，艺术馆。

图480：右下图，爱德加·德加（1834年~1917年），《咖啡馆》（又名喝苦艾酒的人）（1875年~1876年），布面油画，92厘米×68厘米（合36又1/4英寸×26又3/4英寸），巴黎，奥赛博物馆。

图481：右上图，卡米耶·毕沙罗（1831年~1903年），《蓬多瓦兹附近艾尔米塔什公牛坡》（1877年），布面油画，114.9厘米×87.6厘米（合45又1/4英寸×34又1/2英寸），伦敦，国家美术馆。



虽然，爱德加·德加参加了印象画派的画展，但是他仍然更钟情于理想主义绘画（德加崇拜安格尔）。不过，德加和印象画派画家一样，采用了创新的艺术形式，来表达现代生活所特有的特征。德加创作的《咖啡馆》（图480），描绘了巴黎一家咖啡馆里的两个睡眼蒙眬的顾客，画中的时间或许是清晨时分。画面独特的视角，随着倾斜的桌面，给作品带来一种瞬间的紧迫感，也加强了人物面部表情和姿势所暗示的杂乱迷失的心理。

尽管古斯塔夫·卡耶博特喜爱线条清晰的绘画，但是他对现代艺术题材和新颖艺术形式的爱好，使得他也成为本节重点描述的这组艺术家中的一员。在卡耶博特创作的《雨天的巴黎》（图481）中，他采用俯角的透视法，对画面进行大胆的剪裁，然后和仔细研究而得出的构图统一起来，创作出一幅现代

的“历史画”，永恒记载了现代城市生活的分散疏远的特点，即使卡耶博特笔下描绘的是现代巴黎这样时尚、豪华和繁荣的都市。

德国画家阿道夫·凡·门采尔曾经接受过专业的绘画培训。门采尔曾经在19世纪60年代后期去过巴黎。他创作的《艺术室的墙壁》（图479）采用截然不同的艺术手法来表现相关的艺术主题。在门采尔的这幅画中，柔和的灯光照射在一排倾斜的石膏模具上，这些石膏磨具中掺杂着古代雕塑的残片和席勒、但丁、瓦格纳等艺术家本人的面部模型，着重表现了一种剥离的转瞬即逝的感觉。这种艺术手法产生的效果则是具有鲜明现代特色的虚空静物画，为学院派的艺术传统唱了一首萦绕不散的艺术挽歌。



图482：古斯塔夫·卡耶博特（1848年～1893年）《雨天的巴黎》（1877年），布面油画，2.122米×2.762米（合6英尺11又1/2英寸×9英尺3/4英寸），芝加哥艺术学院。

印象派之后的艺术

在1880年前后，一些印象派画家意识到他们的创作缺乏显著的人为特色，于是开始改变创作手法，以便形成更稳定的艺术形式。在这场短暂的“印象派危机”之后，出现了点彩法。这是更年轻一代的艺术家提倡的具有科学用意的创作方法，发起了印象画派之后的一系列艺术运动。此后，印象画派克服了国家支持的艺术沙龙所拥有的管理特权，并打开了艺术革新的大门。

点彩法创作是由乔治·修拉发明的。修拉创作的《在大碗岛的星期天下午》（图483），就是采用点彩法创作的大型绘画，表现了巴黎人在城郊塞纳河上一座小岛上休闲的情景。这幅绘

画结合了一种神圣艺术式的绘画语言和根据光学的混合概念而创造的新“点彩画”技巧，表现了艺术家试图用科学来调和理想主义艺术传统的异质变体。这幅绘画严肃而巧妙，意味着即使在现代休闲这样最无害的活动中也存在着社会的对立，而且通过对绘画的形式进行极端的转化而表现出这一点，可堪绝唱。

保罗·塞尚的《爱神石膏像》（图484）也是对艺术形式的一种新转化，只不过方法不同。从理性的透视角度看，塞尚这幅作品的空间结构并不协调，然而却在视觉上产生了一种协调的效果。这是画家利用了人类视角零散而短暂的特点进行矛盾化而达到的艺术效果。塞尚在绘画中把刚刚看到的物体直白地



图483：乔治·修拉（1859年～1891年），《在大碗岛的星期天下午》（1884年～1886年），布面油画，2.076米×3.08米（合6英尺9又3/4英寸×10英尺1又1/4英寸），芝加哥艺术学院。

并排摆放在一起，反而显得仿佛是画家经过深思熟虑之后的刻意安排，为的是创造性地表现出物体的不稳定结构。

本节中的其他三幅绘画作品代表了1890年间出现的一种艺术趋势，即一种更平面化的，也更具写意性的艺术表达形式。对凡·高和高更而言，则是为了寻找比印象画派更直接的艺术表达方式。凡·高和高更认为印象派创作与他们所不齿的现代城市文化有联系，故而使得他们的作品受到了玷污。这两位艺术家先是吸收了现代城市文化然后又逃离了这种文化。凡·高后来来到法国南部作画，而高更则最终逃到塔希提岛。凡·高在自然中寻求慰藉，却发现他面对的问题多于答案。在凡·高创

作的《星空》（图485）中，他用旋转的星空和预言性的柏树，极其生动地展现了自然的奇观。画中仿佛缝衣线般的笔触，也成为一种卓越的绘画典范。高更创作的《死者灵魂的窥视》则采用更简化的形式和色调，暗示着一个相对不那么复杂的世界。画中的幽灵提醒我们，在人类堕落前的阿卡迪亚人只存在于人的幻想中，使得这幅画具有劝诫性的意义。挪威的艺术家爱德华·蒙克从1889年起就长期居住在巴黎，并深受凡·高和高更的影响。蒙克的名画《呐喊》明确地反映了这一影响。这幅艺术作品表现了在一个现代动荡环境中极度痛苦的象征形象。



图484：左上图，保罗·塞尚（1839年~1906年），《爱神石膏像》（约1894年），纸面油画，贴在板上，70.6厘米×57.3厘米（合27又3/4英寸×22又1/2英寸），伦敦，考陶尔德学院画廊。



图485：右上图，文森特·凡·高（1853年~1890年），《星空》（1889年），布面油画，73.7厘米×92.1厘米（合29英寸×36又3/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。



图486：右下图，保罗·高更，《死者灵魂的窥视》（1892年），布面油画，73厘米×92厘米（合28又1/2英寸×36又3/8英寸），布法罗（水牛城），阿尔布莱特-诺克斯艺术馆。

日光和梦境

在19世纪80年代，克劳德·莫奈改变了创作方法，为的是适应后印象派的艺术目标。莫奈简化了构图，并将平面上对色彩的组合作为绘画的特征。但在根本上始终忠实于直接的视觉经验。虽然莫奈的艺术创作核心仍然着重于独特的光线和氛围，但是他在创作的时候对光线和氛围进行了筛选，并且排除了自然主义式的杂乱感。表现莫奈这种创作风格的代表作之一是《四棵树》（图487）。《四棵树》是一系列优秀作品中的一幅，即从同一天的不同时间、不同角度来描绘同样的树。据说，当莫奈得知作品的新主人准备终止这项计划的时候，便自己出钱进行创作，直到完成整个创作系列。

这种艺术感知的责任感与象征主义的目标正好相反。借用巴黎评论家古斯塔夫·卡恩的话来说，象征主义是试图“将主观性客观化”（1886年）。象征主义缺乏连贯的风格，主要泛

指19世纪后期那些否定现实主义的写实性创作，而且还囊括了印象派画家对感觉的重视，主张确立新的主观理想主义。象征主义还包括了艺术家在艺术形式方面的创新，其中代表画家包括凡·高、高更和蒙克，有时象征主义也涵盖了一些不受拘束的艺术家的作品。这些画家创作的作品让人联想起梦幻中的世界，或者说是给物质世界赋予了一种神秘的气息。

下面的三幅作品代表了保守风格的象征主义创作，并可能具有隐喻和令人难以忘怀的诗歌意境。阿诺德·勃克林创作的《亡魂之岛》（图488）和费迪南德·霍德勒创作的《夜晚》（图489），着意地刻画了画家对死亡景象的想象。勃克林把人生的终点想象为平静而不祥的隐居地，类似于他回忆中的地中

图487：克劳德·莫奈（1840年～1926年），《四棵树》（1891年），布面油画，81.9厘米×81.6厘米（合32又1/4英寸×32又1/8英寸），纽约，大都会艺术博物馆。

图488：阿诺德·勃克林（1827年～1901年），《亡魂之岛》（1886年），布面油画，80厘米×150厘米（合31又1/2英寸×59英寸），莱比锡，造型艺术博物馆。



海风景。霍德勒则向我们展现了一次与死神相遇的令人寒战的情景，其中一个受惊吓的人，赤裸着身体仰卧着，死神则身穿斗篷，莫名地蜷曲在他的胯上。画面中的视觉理念很有创新意义，包含了近来法国绘画中一些平面化和清晰图像的特点。和其他象征主义绘画一样，我们能够认识到这些绘画与弗洛伊德不久后在维也纳阐述的理论（与这幅绘画有关的是阉割焦虑症）具有相关的联系。弗洛伊德的思想深受欧洲象征主义艺术语言的影响。象征主义对性和死亡的关注，甚至早于弗洛伊德。

另一位维也纳艺术家古斯塔夫·克里姆特创作的《朱蒂斯 I》（图490），采用了维也纳“分离派”主张的装饰性风格，表

现了典型的象征主义主题。但是这幅画所用的《圣经》题材只不过是一个托辞：画中的女子不是一位古代女英雄，而是一位现代妇女——不过，在男人的幻想中她们没有什么不同——即使在被谋杀的时刻，也仍然目送秋波，带着一种淫荡的乐趣。

弗雷德里克·莱顿是当时最受人景仰的英国学院派艺术家之一。《炽热的六月》（图491）是对一首睡眠的狂热赞歌，并受到米开朗基罗和万神殿雕塑的影响，证明了象征主义与现代艺术创作中自觉的古典主义方式之间，存在着潜在的关联。



图489：上图，费迪南德·霍德勒（1853年~1918年），《夜晚》（1890年），布面油画，1.16米×2.99米（合3英尺9又5/8英寸×9英尺9又3/4英寸），伯尔尼，美术博物馆。

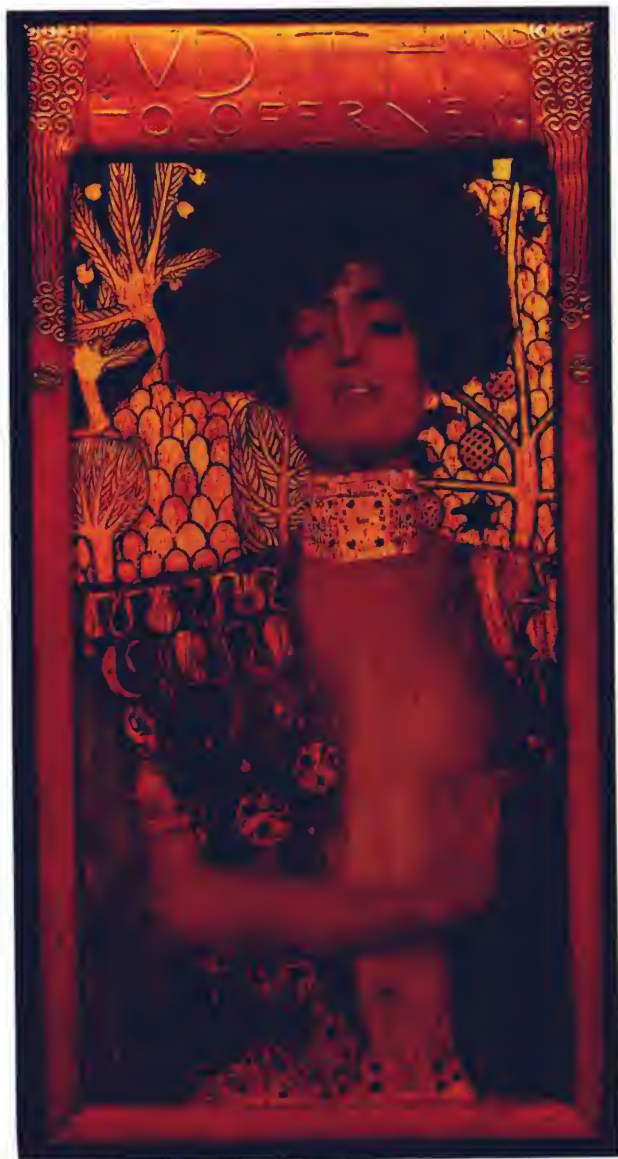


图490：左图，古斯塔夫·克里姆特（1862年~1918年），《朱蒂斯 I》（1901年），布面油画，84厘米×42厘米（合33英寸×16又1/2英寸），维也纳，奥地利美景宫美术馆。



图491：右图，弗雷德里克·莱顿（1830年~1896年），《炽热的六月》，布面油画，1.2065米×1.2065米（合47又1/4英寸×47又1/4英寸），蓬塞，波多黎各，艺术博物馆。

现代主义艺术的焦虑

随着新世纪的到来，艺术风格的创新步伐也随之加速。艺术家们仍然延续了色彩和形式的描述性功能，只是将其发挥到了极限。到1914年，立体主义艺术派抛弃了焦点透视，而康定斯基也创作了第一幅抽象绘画。这段时期最主要的两幅绘画作品，都在探索将互相冲突的风格融合在一起来表达艺术的可能性。然而，这段时期其他的创新方法也得到了蓬勃发展。

马蒂斯创作的《生命的快乐》（图492），出其不意地将令人振奋的野兽派色彩和曲折的新艺术曲线结合起来，重现了田园诗般的风景。画中的人物均采用歪斜的轮廓来表现，画面上由闪光的一团团的植物环绕着林间的空地，似乎要冲破所受到的限制。这种混合的结果可以被称之为“田园诗般的生机论”，也是一种前所未有的艺术创新。这幅艺术作品同时具有古典主

义的风格和酒神节的狂欢风格，并在1906年公开展出时轰动一时。

马蒂斯的绘画激起了毕加索的竞争欲望。毕加索创作的《亚威农少女》（图493），有一部分原因是为了回应马蒂斯而构思创作的。《亚威农少女》描绘了一家妓院中的五个妓女，也和马蒂斯的作品一样综合了不同的艺术风格，但是却有一种更刺目的效果。毕加索以伊比利亚的雕塑为原型塑造了画面左边的三个女人，却又模仿非洲的面具特征塑造了画面右边的两个女人。整幅画面上的形体都被激烈地割裂、压平，而画中女子的抗诤性的表情和眼神却清晰可见。评论家试图用各种方法来诠释这幅“驱魔式的绘画”（毕加索的原话），主要是将这幅画看成是艺术家厌恶女人和西方殖民主义文献的佐证。但是，不可否认的是，《亚威农少女》是代表立体主义风格发展的里程碑。

图492：亨利·马蒂斯（1869年～1954年），《生命的快乐》（1905年～1906年），布面油画，1.75米×2.41米（合69又1/8英寸×94又7/8英寸），梅里恩，宾夕法尼亚，巴恩斯基金会。



图493：左图，帕勃罗·毕加索（1881年～1973年），《亚威农少女》（1907年），布面油画，2.439米×2.337米（合96英寸×92英寸），纽约，现代艺术博物馆。



图494：右图，埃贡·席勒（1890年～1918年），《隐士》（1912年），布面油画，1.18米×1.18米（合46又1/2英寸×46又1/2英寸），维也纳，列奥波多博物馆。



这种风格历来被认为是打破了以文艺复兴为代表的西方艺术的桎梏。

埃贡·席勒创作的《隐士》(图494)虽然从整体看来一致的风格,实际上也是席勒为了挑战传统艺术而进行的实践创作。《隐士》中描画的两个人物,一个是席勒本人,另一个年纪较长的人是著名的维也纳画家古斯塔夫·克里姆特。在画中,克里姆特的生命力逐渐衰退,而与克利姆特似乎融合在一起的席勒,则既支撑着克里姆特又屈服于他。画中的席勒带了一顶荆棘编织的帽子,暗示着不久前因为他喜欢在镜子前摆出不雅的姿势而被捕入狱的事实。席勒在画中对人怒目而视,充满挑衅,似乎是为了激发观赏者来挑战他将自己标榜为艺术烈士以

及维也纳的杰出现代主义艺术家的地位。由于画面的图像清晰,因此加强了这幅绘画作品所要表达的效果。在席勒崇拜的画家霍德勒和克里姆特的作品中,我们也能发现同样的特点。

亨利·卢梭是一位自学成才的天才画家。但是,卢梭对于现代的艺术发展并不陌生,而他的作品具有一种直接性和紧迫感,与许多自学成材的优秀艺术家的作品不谋而合。虽然表面上看起来如此,但是卢梭创作的《蛇巫师》(图495)却并不是为了展现一个美丽祥和的世界:当皮肤黝黑的奥菲斯吹奏的乐曲终止后,丛林将重新回到弱肉强食的暴力环境。画中逐渐入侵的植物和代表生殖器的蟒蛇,象征着冒着危险来控制本能,是一幅富有现代风格的寓言画。



图495：亨利·卢梭（1844年～1910年），《蛇巫师》，布面油画，1.69米×1.90米（合66又1/2英寸×74又3/4英寸），巴黎，奥赛博物馆。

继续发展的解构主义

立体主义画派为艺术创作开辟了一条崭新的道路。它不仅打破了透视空间，而且对幻景画中表现的认识论提出质疑。立体主义画派的核心思想是将可辨认的形式，重新变形组合而形成更松散的一连串小平面式的结构。这种艺术构图是由帕勃罗·毕加索和乔治斯·布拉克于1908年到1912年期间共同创立的。在这一令人惊叹的艺术突破之后，又出现了另一个艺术创新：即拼贴画的发明。拼贴画的技巧是两位画家为了激励对方达到更高的艺术创作高度而发明的，目的是让他们可以用极其微妙的手法进行艺术创作。

1914年，世界大战的爆发给两位画家这一具有划时代意义的艺术合作画上了句号，但是这两位画家最初合作而取得的艺术成就却很快地传播到各地。1910年以后，很多艺术家已经开

始以一种创新的热情来追随立体主义画派的风格。

在立体派风格的创始人眼中，立体主义只是一种大胆地不依赖于感知数据来构造新的统一视觉的方法。布拉克在一篇有关立体主义教义的巧妙总结中如此说道：“立体主义就是感官解体，思想成形。”但是正如布拉克创作的《葡萄牙人》（图496）中所展示的一样，这种新的立体主义风格绝非和过去毫无牵连。这幅艺术作品名义上描绘了一个男人坐在酒吧里，一边抽着烟，一边弹着弦乐器的情景。但是其所展现的却仿佛是从滤色的折射镜中看到的景象，画中并不是不存在幻觉，只是以一种玩弄的意味表现出来。虽然画家不断地强调绘画中粗糙的物质，但是仍然让人强烈地感觉到某种气氛和一种浅显的艺术深度：莫奈的晚期作品和立体派先驱画家的作品并非完全格格不入。同理，尽管存在显著的风格差异，立体主义艺术的“绘



图496：乔治斯·布拉克，《葡萄牙人》（1911年~1912年），布面油画，117厘米×81厘米（合46英寸×32英寸），巴塞尔，巴塞尔艺术美术馆。

画目标”和象征主义艺术的“使主观客观化”的艺术目标也并不是完全没有关系的。

布拉克这幅画在蜡纸印上的字母“The Portuguese”（意为“葡萄牙人”，海报的残片），暗示着解析立体主义向即将到来的合成立体主义的转变——尤其在立体主义画家开始使用商业油布等拼贴来创作绘画的时候。在这些绘画作品中，艺术家脑海中的幻觉越发表现得令人晕眩。什么才是更真实的，是绘满了幻景的油布，还是肆无忌惮而且无法模仿的立体主义绘画的组成部分？

虽然乌姆伯托·博乔尼创作的《崛起中的城市》（图497）是一幅传统的表现英雄的绘画，但是我们仍然可以从此中看出博乔尼与立体主义艺术之间的某种联系。在博乔尼创作的这首对现代城市劳动的赞歌中，充满了喧闹和草率，而并不是与他

同期的杰出巴黎艺术家们刻意追求的沉思冥想的结果。画中建筑工人和马虽然只用发光的颗粒云朵代表，却仍然依稀可见。不过，这幅画中所表现的将形式进行分解的强烈趋势却无可否认。博乔尼不久即沿着非客观艺术的道路继续深入前进，但是他和毕加索、布拉克等人一样，由于无法切断与绘画表现性的所有联系而不得不停止这种探索。

第一批跨越这一界线的伟大艺术家是瓦西里·康定斯基和派·蒙德里安，但是这两位艺术家在抽象主义方面的进展也不是一蹴而就的。蒙德里安创作的过渡性的《第十号组图：码头和海洋》（图498），让我们想起他的晚期作品中扎根于自然主义的更加朴实无华的几何图案。

约翰·古德曼



图497：翁贝托·博乔尼（1882年～1916年），《崛起中的城市》（1910年），布面油画，1.993米×3.01米（合6英尺6又1/2英寸×9英尺10又1/2英寸），纽约，现代艺术博物馆。

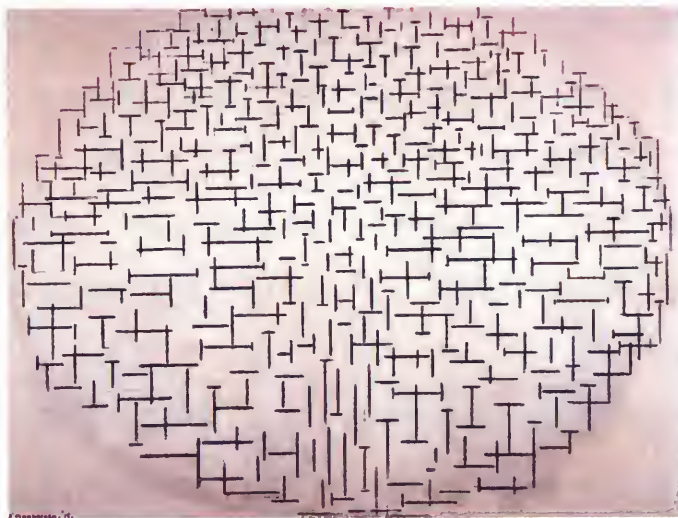


图498：派·蒙德里安（1872年～1944年），《第十号组图：码头和海洋》（1915年），布面油画，85厘米×108厘米（合33又1/2英寸×42又1/2英寸），渥特罗，库勒穆勒美术馆。

雕塑和公众

自1770年到1914年期间，雕塑和公众之间的关系是以雕塑创作顺应商业和民族的特征为标志的。在这样一个充斥着革命和战争以及剧烈的社会动乱、政治权力急遽变幻的时代，尤其是伴随着城市开发规模的不断扩大，人们期冀借助公共雕塑来展现城市、地区和国家的特征并促进帝国野心的需求也随之增加。因此，作为一种艺术形式，雕塑也变得越来越夸张，常常以一种惊世骇俗的方式展现在观众面前。在这段时期，雕塑市场的重要性，可以从艺术家们大规模地竞标公共纪念碑和雕塑的设计中窥见一斑。但是对雕塑家而言，这些雕塑设计竞标虽然极具吸引力，但却往往意味着某种危险：因为雕塑家虽然可以藉此机会从事大型项目而功成名就，但是也可能会招致公众对其作品的激烈争论。公共雕塑的象征力量和雕塑背后纪念某个人或某个事件的动机，意味着公共雕塑也往往会成为一种无法预测的社会反应的催化剂。

到18世纪末期以及19世纪初期，罗马无疑成为雕塑的国际中心。苏格兰画家大卫·威尔奇（1785年～1841年）在1826年参观过罗马，他曾经如此描绘他所见到的罗马：“来自城市各个角落的锤子和铁凿的声音不绝于耳。”当时罗马的雕塑家工作室，比如巴特尔·托尔瓦森（1770年～1844年）的工作室，吸引了来自各国的众多追逐时尚的顾客，来到工作室参观雕塑家的石膏雕塑模型，赏玩正在被创作的作品并订购新的作品来丰富他们的收藏。到19世纪末，国际雕塑活动的中心已经转移。虽然外国雕塑家们继续到意大利进行创作，但是一些最具试验性的创作活动已经转移到位于巴黎的艺术室中进行。为团体和个人专办的私人艺术展成为当时欧洲雕塑的一大特征，但是专业机构的巨大展览大厅如著名的巴黎沙龙以及国际展览会仍然是艺术家们展示作品的最主要渠道（图509、图510）。

在这段时期出现的职业女性雕塑家，成为此段雕塑史的独特风景。但是，此时女性很难渗透宗族式的艺术机构，因为她们的创作仍仅限于不会引起争议的较低级的雕塑，例如装饰雕塑和蜡像雕塑。虽然雕塑家的作品所表现出来的智慧和创造力（图522），例如从雏形到创作构思的过程，是艺术创作中的核心，但是女性雕塑家在职业雕塑创作中最主要的障碍仍然是体力劳动。但是最关键的也许是女性很难有机会参加解剖课

以及研究人体模特儿，而这却是训练任何一位雕塑家关键技能的方式。这些活动领域禁止女性涉足，除非她们出生于艺术家庭，或者有机会得到私下培训。在这一阶段，人们虽然接受了女性在雕塑方面取得的成就，但是女性雕塑家仍然很难得到由公众委托的雕塑项目，而且也很少有机会创作大规模的艺术作品。然而，及至19世纪末，女性雕塑家创作的作品在公共场所的展出，使得她们受到业界承认成为专业的雕塑家，而不再被当作杰出的艺术爱好者。女雕塑家哈丽雅特·霍斯默（1830年～1908年）成功地赢得了公众的认可，并由此证明女性可以在公共领域成功地进行艺术创作（图523），但是女性仍然常常面对强烈的性别歧视（这一点从评论界对霍斯默的攻击中可见一斑，例如污蔑她在艺术创作上过分依赖艺术室的助手等）。

在这段时期，肖像雕塑仍然是雕塑领域的主流创作，因为雕像不但可以提高艺术家的知名度而且还昭显了艺术家的风格特征。但是，在艺术学术界，雕像作为一种艺术类型，仍然被认为无法超越理想主义艺术（即艺术家根据对自然和古典艺术的研究选择理想状态的人体，并因此超越了简单的“形似”）。半身雕像或全身雕像具有多重的功能，不但可以摆放在居家环境中，也可以摆放在为某种政治目的而设立的公共或私有神殿中供人观赏。雕像能够将模特儿的面部特征，即他或她的容貌特点，与时尚和艺术的需求相结合，因此成为这种风靡一时的雕塑创作的重心。有些艺术家在肖像雕塑领域赢得了盛名和财富，其中主要有英国雕塑家约瑟夫·诺勒肯（1737年～1823年）和弗朗西斯·钱特里（1781年～1841年）。经过这些艺术家的创作，他们的雕像模特儿被蒙上一层新古典主义的艺术色彩。例如，半身像雕塑家让-安东尼·乌东（1741年～1828年）创作的法国和新世界的英雄肖像，成为标志性的艺术形象。这些肖像包括伏尔泰、狄德罗、卢梭、约翰·保罗·琼斯、华盛顿和弗兰克林（图525）。这些半身雕像和其他的雕塑形式一样，都反映了在19世纪30年代人们对更自然的雕像外表和神情表现出愈发浓厚的兴趣。大卫·当热（1788年～1856年）、马塞洛（亦名阿黛尔·达弗莱或卡斯第里欧奈-珂隆娜女公爵，1836年～1879年）、克里斯蒂·丹尼尔·劳赫（1777年～1857年）（图526）和奥古斯特·罗丁（1840年～1917年）（图528）等人

创作的肖像，都显示了这一雕塑风格的丰富内涵和所涉领域。

雕塑的另一个主要创作类型是墓葬纪念碑。这些纪念碑大多坐落在教堂里，或者是为大城市中死者而设立的新公墓里。热那亚、巴黎和伦敦等大都市里的纪念碑，有力地见证了这一雕塑风格的多样性和这一雕塑领域创作的重要性。对于富人而言，公墓越来越成为体现家族血脉和权势的一种渠道。不仅如此，墓碑还被用于表达对那些不受当权统治青睐的团体的忠诚。此时，具有纪念性的雕塑艺术，不但可以将探索艺术实验和象征主义与艺术恩主的要求相结合，而且也是理想主义艺术创作的形式之一。教堂纪念碑曾以新古典主义形式为主（例如古希腊石碑），后来逐渐转变为形形色色的各种传统和复古形式，例如位于佛罗伦萨的圣十字的索非亚·扎莫伊斯卡墓葬装饰雕塑（图515），是由罗伦佐·巴多里尼（1777年～1850年）创作的。巴多里尼借鉴了传统的文艺复兴时期墓冢雕塑，通过雕塑表达了与家族历史的联系，并沿袭了遗迹的历史风格。从纪念性雕塑到诸多雕塑家孜孜不倦地探索的理想主义雕塑，只有一步之遥。这一点在费里西亚·法弗（1801年～1886年）创作的但丁纪念碑（1834年，已毁）中最为显著。但丁纪念碑因地制宜创作于佛罗伦萨，是一座哥特式神龛，雕刻着《神曲》中塑造的保罗和弗朗西斯卡等人物形象。

天主教教堂的修复工程，尤其是法国的天主教堂修复工程，也为雕塑家们提供了直接接触早期本土的、非古典风格的雕塑的机会。此时盛行以艺术来探寻民族的身份象征，而在这一创作背景下，中世纪艺术风格尤其能引起人们的共鸣。这种艺术的探寻代表了之前的艺术“黄金时代”，我们可以从让内·维阿德（1823年～1855年）创作的洛林公爵安东尼的骑士雕像中领略其风采（图516）。在德国联邦，当地以哥特式的艺术风格来微妙地展示建筑和雕塑也是探寻民族特征的方式之一。同样，法国对圣女贞德的崇拜也为法国提供了对中世纪历史溯本追源的新机会。但是在很多情况下，这些雕像并没有超越古典主义的传统，只是通过雕像身上的衣服来代表不同的历史时期。在英国，最精美的纪念碑之一是位于伦敦的阿尔伯特纪念碑（图503）。这座纪念碑具有“所谓”的哥特式风格，与古典主义的传统模式截然不同。

大体而言，此时的雕塑仍然和18世纪一样，是广泛的奢侈品交易中不可或缺的一部分。不得不提的是，著名雕塑家经营的大型艺术作品工作室，其成功只代表了更广大的艺术市场中的最高层，而艺术市场主要依赖于小型艺术作品的销售。这些小型艺术作品才是雕塑家经营的基础。到19世纪中期，人物肖像雕塑、动物雕塑、小雕像和装饰雕塑作品，都能够通过新的工业技术进行复制，并使人们能够购买到缩略的重要理想主义风格的雕塑作品。这些技术的进步对艺术市场产生了影响，并使得雕塑从此进入寻常百姓家。

在与艺术相关的商业领域，以意大利的卡拉拉为基地的德尔·迈迪科家族和拉兹瑞尼家族等大理石经销商，在采石场之外设立了商店。这些商店位于交通更便利的地方，销售经过简化的宗教和现代雕塑作品。位于意大利的比安埃梅工作室还将花园雕塑和装饰雕塑产品销售给欧洲各地的客商。青铜制的喷泉雕塑，例如巴比迪安那制造的青铜喷泉雕塑，使得巴黎成为制作和模仿意大利文艺复兴时期艺术作坊制作的高质量小雕像的中心。这一地区大部分雕塑家的作品中都能清晰地辨别出他们仿效了意大利文艺复兴时期艺术作坊制作青铜雕塑的方法。青铜雕像制造商和雕塑家之间的关系，例如，专门仿制其他雕塑家的艺术作品的巴比迪安那和这些雕塑家之间的关系，并非总是和谐单一的。在很多情况下常常会出现难以分清设计的所有权和原创作者身份的问题。例如，法国雕塑家让-巴普提斯特·克莱辛格（1814年～1883年）（图499）和巴比迪安那之间的法律纠纷就是一个例子。另外，学术界和学术机构对艺术的需求，也使得雕塑家和商业之间的关系变得更加模糊。

到19世纪后期，市场上出现大量的小雕像。这些雕像融合了金属、瓷釉、绿锈化、象牙和半宝石等复杂的材质，产生出精致华丽的效果。许多雕塑家都曾经涉足这类作品的交易，并从中获得商业利润。英国雕塑家阿尔弗雷德·吉尔伯特（1854年～1934年）运用失蜡铸造技术创作的小雕像，尤其顺应了英国美学运动的感性需要和整个欧洲对象征主义的热衷。

让-巴普提斯特·卡波（1827年～1875年）参与复制他创作的雕塑作品的商业合作，成为雕塑和艺术产业共存的见证。让-巴普提斯特·卡波创作的群雕《舞蹈》（1867年～1869年）（图

521) 是为查尔斯·加尼叶的巴黎歌剧创作的，不想却受到大众恶意的攻击，恶评如潮。这些舆论主要针对雕像中表现的女性舞蹈，但是其实公众的担忧和审美并无瓜葛。雕塑家在复制雕塑的时候将这些雕像进行简化然后分别出售。在1878年世界博览会上，陶瓷厅中展出了卡波创作的大量雕塑作品，从而不断地强调了艺术和工业的紧密联系，而且还强调了可以通过大规模生产白色瓷器和赤土瓷器进行商业开发的可能性。

随着各种形式的雕塑作品越来越普及，围绕着这些雕塑作品的创作和意义展开的讨论也层出不穷。雕塑作为一种艺术形式，向来被传统人士认为是优雅品味的最后堡垒之一，而且由于雕塑创作往往要依赖于对古典主义雕塑的研究，因而难免和古代有某种不可分割的联系。大理石被大量开采并和青铜一起被用于制作雕塑，而这些雕塑支持了以上在整个欧洲大陆和世界各地殖民地盛行的对雕塑的普遍性以及连续性的看法。此时最杰出的雕塑作品中，有一些展示帝国主义主宰和控制世界的雕塑是为臣服于欧洲的亚洲国家所创作的，例如位于加尔各答的维多利亚女王纪念碑（图504），于1901年设计并于1925年完工。对于这座代表英国对印度的统治的华丽纪念碑，当地人民如何反应并不为人所知，但是在印度其他地方，类似的象征侵略统治的纪念碑，由于当地人蓄意拆除或故意冷落，都没有在印度的独立战争中幸存下来。

欧洲对土著居民的统治，不仅仅通过在殖民地的重要地区建立统治纪念碑，而且还在欧洲的主要城市以各种雕塑形式来展示并散播殖民其他国家的理想。1851年，万国博览会展示了许多真人大小的木制和蜡制的第三世界土著居民人像。从1897年于布鲁塞尔-特伏伦举行的刚果展览会上展出的以三维立体的方式表现的非洲人生活的雕像以及在19世纪80年代和90年代巴黎的人类学博物馆中展示的澳洲土著居民的蜡像，也可以明显看出同样的雕塑传统。法国雕塑家查尔斯-亨利·约瑟夫·科迪尔（1827年～1905年）曾经混合多种材质，创作了各种各样的北非人的半身像，作为巴黎自然历史博物馆的“标本”（图527）。在公共展览大厅或令人着迷的私人艺术馆中，19世纪后期理想主义雕塑的重要特点是表现出对东方人和奇珍异品的兴趣。在这种背景下，像《萨朗波》和《莎乐美》等虚构的宗教雕塑，则借此机会表现了一种情欲色彩。而保罗·高更（1848年～1903年）的雕刻则特意模仿“原始”雕塑模式，但是如果换个角度，高更的雕塑也可以被视为表现更广阔的殖民帝国艺术体系的一部分。

在西欧各个城镇的广场上都展示着各种雕塑，而在建筑物的正面和三角墙上，或者在公共展览大厅中也都可以看见雕塑。此时的西欧以城市为背景，点缀着各种装饰性的建筑雕

塑，例如，亨利·查尔斯·菲什（1867年～1940年）创作的伦敦米德尔塞克斯市政厅（图506）装饰雕塑，用来强调雕塑所装饰的建筑物的功能和历史意义。杰夫·兰伯（1852年～1908年）创作的布拉伯喷泉装饰雕塑十分华丽，是为了庆祝创建安特卫普的先辈们而建造的。这个喷泉装饰成为城镇中重要的景点，足以表现这座城市创建时的富饶强盛。喷泉雕塑是颇受欢迎的雕塑艺术形式，在城市或乡镇的中心成为公共休闲的场所，还可以展现雕塑的装饰性和创造性。

城市纪念碑还可以通过对现代市民的刻画，象征社区的力量和质量。阿米·朱利·达鲁为让·查尔塞·阿尔方创作的纪念碑（图508）便是其中一例。以这样的公共场所为背景，雕塑成为创造和巩固市民身份的主要手段。但是当雕塑的目的模糊不清，或者似乎具有反英雄主义的倾向时，往往会使得这座雕塑与一般的公共纪念碑不同，而公众的反应则通常是既愤怒又不解，其中著名的例子有奥古斯特·罗丹（1840年～1917年）创作的《加莱义民》（图505）雕塑。这座雕塑作品所表现的个人情感的痛苦，似乎与这座纪念碑所纪念的先辈们的高贵和英雄主义有鲜明的反差：欧斯塔什·德·圣皮尔和其他五位加莱的义士为了解救全城，在1347年向当时包围加莱城的爱德华三世主动献身作为人质。罗丹在刻画他们奋勇献身的英雄精神之时，并没有拘泥于中世纪风格的雕刻细节，而是强调了人物对人们心灵的震撼，传神地表达了人类的受苦和牺牲精神。但是，罗丹独具的匠心对那些刚刚经历了类似普法战争等大都懵懂无知的市民而言，可能并不易理解，因为他们更希望看到的是清晰明白的爱国主义的历史重现。

雕塑对公众有一种直接而迅速的影响力。这一点可以从雕塑所引发的各种评论的记录中得到证明。在这种背景下，雕塑也就无法和被摆放在私人雕塑美术馆或收藏家的房间里的时候一样凭借“艺术”的保护层而免受责难。有些极其恶毒的评论针对的是那些明显离经叛道的艺术作品。这些艺术评论不仅仅是形成公众舆论的温床，而且也代表了公众的意见。这一点对于人体雕塑而言更是如此。人体雕塑是雕塑表现的关键形式，而随着雕塑家逐渐从沿袭新古典主义传统的理想主义雕塑转而创作更为写实的雕塑形式和色彩，人体雕塑也成为各种辩论和不同意见的核心。随着这—个世纪的流逝，以上所述的特征在为公共展览而创作的雕塑作品中尤其明显（图509）。在雕塑家的艺术创作逐渐成为大众消费品的情况下，那些毫无生气的人体雕像越是几可乱真，观众也就越难以摆脱种族、性别倾向和社会地位等方面令人困扰的问题。

在19世纪早期，安东尼奥·卡诺瓦（1787年～1822年）创作的大理石裸体雕像，经过仔细的润色和打磨，意在迎合鉴赏

家的观赏品味。因此，这些雕像成为具有新古典风格的理想主义雕塑。不言而喻，观赏这些作品难免会令人感到刺激。但是逐渐地，雕塑家开始寻求能够更自然表达人体的方法，放弃新古典主义注重光滑外表的特点，转而创作更符合写实主义的人体雕像。这一趋势可以从雕塑家们对埃尔金石雕等古迹的不同反应中窥见一斑。其中最显著的例子是克莱辛格创作的充满色情意味的《被蛇咬的女人》（图499）。这尊雕塑作品是以一位人们熟知的妓女，阿波勒尼·萨巴迪埃（她与雕塑家和主顾阿尔弗雷德·莫塞尔曼之间的亲密关系已经众所周知）为模特。这尊雕塑作品于1847年在巴黎沙龙中展出，引发了评论界的不同反响。尽管托尔和戈蒂埃对雕像放纵的姿势和逼真的形体而赞叹不已，但是另一些更保守的评论家则觉得它过于粗俗和写实，并不适合于艺术的范畴。这尊精心雕刻的石雕光滑而富有肉感，让人不禁想去触摸。此后，巴比迪安那曾经复制过这尊雕像，加上幸存下来的其他复制品，都可以见证它在当时轰动一时的盛况。

还有一些证据显示，克莱辛格曾经给这尊《被蛇咬的女人》雕像身下的花朵涂上色彩，显示了当时的雕塑家对色彩的兴趣不断增加。给雕塑上色的趋势在19世纪中期伊始就成为欧洲理想主义雕塑的主流创作，此后又随着19世纪末的颓废和象征主义流派而达到顶峰。约翰·吉普森创作的《彩色维纳斯》，其实只是卡诺瓦式的理想主义的延续，却并没有因此引发人们对雕塑之美于何处结束，粗俗之鄙又是从何处开始的辩论。1862年在伦敦国际博览会中举办的雕塑展览，雕像的皮肤、头发、眼睛、服饰等都充斥着色彩，并因此引发了各种不同的反应：一些传统的艺术家认为给雕像上色是一种亵渎艺术的行为，而还有一些艺术家则不以为然。但是，有一位画家兼雕塑家正是在这种背景下，创作了最骇世惊俗的雕塑。爱德加·德加（1834年～1917年）创作的《十四岁的小舞女》（图519）雕像，曾经在1881年的第六届印象派画展展出。雕像不但有毛发，而且连身上的衣服也是真正的衣服。德加的这尊雕像将雕塑创作拓展到了极限，而对许多评论家而言，则已经超越了“高级”和“低级”艺术之间的界限。但是，这尊少女雕像的头部和姿势由于被刻意地丑化，因而并不为观众所喜爱。不仅如此，德加的雕塑与当代对青少年罪犯面貌的研究之间有某种联系，因此使得“小舞女”这尊雕像的鉴赏也变得错综复杂，并由此使得这尊雕像成为研究性、道德和犯罪等相关问题的核心。

新的政权体制通常要求采用新的政权象征来表达（统一的）意识形态，来代替陈旧的政权象征，并以此巩固新政权的统治。这一点在法国尤其如此。在1789年法国大革命后的动

荡岁月中，革命雕塑大行其道，为的是向公众宣传新秩序的力量。玛丽·杜莎（1760年～1850年）曾经受雇为恐怖时期被砍头的叛徒制作头部蜡模，而此时代表法国大革命前政权的纪念碑也被纷纷从基座上拆除，取而代之的是代表新意义的雕塑。位于“新桥”上的亨利四世雕像被摧毁，成为革命性地破除偶像的范例之一。在大革命期间，群众集会的时候常常会树立起大型的临时性的雕塑，为的是将人们的注意力引向新国家的领导政策上。许多大型雕塑都是由画家雅克-路易·大卫设计的，这些设计后来通过草图、图印和书面说明而留存下来。在这种背景下，雕塑有助于引导人们的政治方向，并因此奠定了新建国家的特征（图513）。民主化的潮流几乎推翻了雕塑将君主作为法国国家象征的传统，因此在各地皇家建筑前的雕像被纷纷拆除。政权的更替和19世纪雕塑的象征作用之间的紧密关系，巴黎的旺多姆圆柱（图502）上面记载的历史表现得最清楚不过。

传统上用来代表领袖地位的纪念性雕塑，例如骑士纪念雕像、凯旋柱或者拱门等，往往装饰着不同的图案花纹，为的是增强纪念碑所要表达的英雄主义、权力和统治等理念。这些理念可能是通过刻画领袖的肖像，或者是这位领袖声名赫赫的先祖，抑或通过描绘一段历史而表现出来。在利用雕塑家来塑造和宣扬帝国领袖形象方面，拿破仑一世和后来的新复辟的国王路易十八都是个中高手，以矗立一系列法国国王雕像的形式来重新对外宣布国王的权力。无独有偶，拿破仑三世也热衷于推崇法国历史上的杰出人物，从而将自己和那些保护国家权利、共同抵御敌人的人物联系起来。拿破仑三世出资赞助了一尊22英尺高的高卢人韦辛格托里克斯的雕像。这尊雕像于1865年被竖立在阿利兹-圣-莱纳。

浪漫主义时期的艺术家们为制作宏伟的公共纪念碑设计了许多如梦如幻的方案，但是这些设计却很少真的被付诸于行动，而这种情况一直持续到19世纪后期。在此期间，有一座纪念碑是为了纪念1792年护卫国王路易十六免遭攻陷杜乐丽宫的力量杀害而死亡的瑞士卫士们而设立的。这座纪念碑所表现的浪漫主义庄严风格，可谓空前绝后，而且是一座将雕塑与天然素材联系在一起的巨型雕塑作品。巨大的《卢塞恩之狮》（图500）被直接雕刻在石灰岩峭壁上，为的是表彰瑞士士兵的坚定和忠诚，也成为瑞士人民坚忍不拔个性的基石。《卢塞恩之狮》被卢塞恩人民作为城市纪念碑，表现了广泛的民族精神。而《卢塞恩之狮》所在的地方与瑞士共和国的发源地十分接近，更加强了雕塑所表现的民族精神。

由于各地雕塑所表现的不同理想抱负和特性，都代表其在全国范畴中的地位，因而不可避免地引发了民众对各地所属的政党和个人动机的争论。恩斯特·冯·班德尔曾经以建造纪

念碑的方式，来表达统一德国的理想。高大的阿米尼奥斯纪念碑，也叫赫尔曼纪念碑（图501）并非通过普遍的古典理想主义艺术形式，而是通过刻画那些身穿代表了某段特殊历史的服装以及外表的民族英雄来表达这个理想。在19世纪期间，还陆续有其他大量的巨型纪念碑问世。这些纪念碑现在已经成为国家特征的象征，正好与雕塑家早年对未来的理想计划不谋而合。其中一些最著名的纪念碑包括华盛顿纪念碑，尼尔森柱（1839年~1864年），伦敦特拉法加广场和弗里德里克-阿古斯特·巴

托尔蒂（1834年~1904年）创作的自由女神像（图518）等。随着20世纪的到来，前卫艺术对于传统题材的对应是强调忠实于创作材料和在雕材上直接进行雕刻。无论如何，雕塑仍然保持了其作为公众领域的一种艺术形式的实力，并且一直持续到第一次世界大战的爆发。从不同的角度看，雕塑创作或者是被看做破旧迎新，或者说普遍的艺术创意消亡。

爱丽森·W. 亚林顿



图499：让-巴普提斯特·克莱辛格（1814年~1883年），《被蛇咬的女人》（1847年，可能是沙龙中展示的版本），大理石雕，长1.8米（合71英寸），巴黎，奥赛博物馆。

国家形象

雕塑所具有的创造国家和帝国形象的象征性功能，在雕塑被用来直接或间接地向大众表达各种意识形态思想的时候表露无疑。

政党借雕塑所表达的思想可能具有多重性，并将国家的特征和市民的尊严结合起来，例如巨大的《卢塞恩之狮》雕像

(图500)。这尊雕塑赞美了瑞士民族所特有的坚忍不拔，同时也为法国皇家卫士唱了一曲含蓄的赞歌。雕塑被直接雕刻在岩石表层上，更令人感觉当地人民坚贞不屈的忠诚正是其自然的产物。

随着时间的变化，雕塑所具有的艺术含义也随之改变。在威斯特伐利亚，工程浩大而历时漫长的赫尔曼纪念碑（图501）



图500：卢卡斯·阿宏（1789年~1856年），根据伯特尔·图瓦尔森（1770年~1844年）的模型，《卢塞恩之狮》：路易十六（1819年~1821年）的瑞士卫士纪念碑，石灰岩，9米（合30英尺）长，卢塞恩。



图501：恩斯特·冯·班德尔、阿米尼奥斯，也叫赫尔曼纪念碑（1819年~1875年），铜制雕像，26米（85英尺）高，从底座起27米（合88又1/2英尺）高，威斯特伐利亚，陶托布格森林。



图502：右图，旺多姆圆柱（最初是奥斯特利兹柱，1810年），44米（144英尺）高，缠绕青铜饰带长290米（合950英尺）分76部分，由30个雕塑家工作，巴黎，旺多姆宫，后被摧毁。

于1819年开始动工。而在这个时期，德国人民正好从拿破仑战争后的危机时期中摆脱出来。纪念碑的创建人恩斯特·冯·班德尔试图推进国家统一的理想，在1875年该纪念碑的落成时基本上得到了实现。此时，赫尔曼纪念碑已经成为德国在普法战争中战胜法国的成熟的宣言。

因为具有多重的象征性功能，公共雕塑不可避免地受到政权更替的影响。例如，拿破仑诸多纪念碑之一的旺多姆圆柱（图502）就是在这种变更和动荡中塑造的。拿破仑失败后，原先旺多姆圆柱顶部的雕塑被熔化，用来为亨利四世的雕像提供材料——这代表了君主制复辟的重要行动。此后旺多姆圆柱的雕塑又被进一步更换，一直到该纪念碑于1871年被巴黎公社摧毁。

那些位于主要城市的雕塑可以成为当权者向外界表达国家

力量和野心的工具。例如，维多利亚女王为她的丈夫阿尔伯特亲王建造的纪念碑，强调了阿尔伯特亲王在1851年万国博览会上起到的关键作用，用来宣扬英国的商业和殖民势力范围。在这种情况下，雕塑好似巴特农神庙一样，成为展现作家、画家、雕塑家、音乐家以及建筑家中的巨匠和佼佼者的封神榜。但是，阿尔伯特亲王的中心雕塑旨在强调国家的帝国野心。而大型的角落群雕《亚细亚》（图503）则暗示了英国的殖民统治。

在臣服于欧洲殖民统治的亚洲国家中，陈列的雕塑则旨在宣扬大不列颠帝国对当地领土的占领和国家的特征。例如，在加尔各答的纪念维多利亚女王在位50周年纪念碑（图504）是这座城市维多利亚纪念碑的核心，也是通过建筑和众多雕像表达帝国主宰一切的重大声明。

爱丽森·W.亚林顿



图503：约翰·亨利·福利（1818年～1874年），亚细亚部分（1868年），阿尔伯特纪念碑（1863年～1872年）的一角，圣拉维萨大理石海德公园，伦敦。



图504：下图，乔治·富拉普顿（1860年～1928年），维多利亚女王在位50周年纪念碑（1897年～1901年）——乔治·爱默森爵士创作的建筑背景，青铜制雕塑，位于加尔各答市，麦当，维多利亚纪念馆。

城市形象

在城市迅速发展的时代，以雕塑树立城市的形象更具有特殊的重要性。这些象征权力和传统的雕塑常常抵消了19世纪城市中随处可见的贫穷落后之感，并且给市民和地方政府官员带来一种归属感。从约1840年起，城市中出现了越来越多的雕塑，用来纪念那些为其出身的城市带来荣誉的人。这些纪念碑通常在城市庆典的华丽仪式上揭幕。此外，市政厅也骄傲地展示了那些象征城市历史的绘画和雕塑。

在加莱和安特卫普的市政厅前面，陈列着奥古斯特·罗丹和杰夫·兰伯创作的雕塑：其中一尊是为了解救全城而向中世纪的英国侵略者英勇献身的《加莱义民》（图505）群雕，而另

一尊雕塑则刻画着布拉伯将巨人的手抛入斯凯尔特河的场景，安特卫普正是因这一神话故事而得名（荷兰语卫普“werpen”意思是“抛”）（图507）。

在当时，以雕塑的形式来表示对改变城市面貌的人的嘉奖的作法还不普及。其中的一个例子是为了纪念工程师巴泽尔杰特建造维多利亚河堤而修建的一座小纪念碑（图506）。这座小纪念碑位于伦敦。但是，朱利·达鲁为城市的策划者让·查尔斯·阿尔方创作的各种纪念碑，则在式样上远远超越了上述小纪念碑。阿尔方在其纪念碑里不但有学者和艺术家合作伙伴，而且还有实现其城市完善措施的手工工人的陪伴（图508）。



图505：上图，奥古斯特·罗丹（1840年～1917年），《加莱义民》（1884年～1895年），青铜雕塑，加莱，市政厅。

图506：对页左上图，亨利·查尔斯·菲什（1867年～1940年），历史事件中楣（于1913年完工），岩石，伦敦，米德尔塞市政厅。

图507：对页右上图，杰夫·兰伯（1852年～1908年），布拉伯喷泉（1887年落成），青铜和岩石，安特卫普，大市场。

图508：对页下图，阿米·朱利·达鲁（1838年～1902年），纪念让·查尔斯·阿尔方的纪念碑（1897年），大理石，巴黎，佛什大道。



雕塑的陈列

在这段时间内，新的雕塑主要在诸如巴黎沙龙（图509）和伦敦皇家学院等国家公共场所向公众展出。与此类似，地方团体也为推广艺术举办了一些小展览。

自1851年举办了世界博览会（图510）之后，在欧洲和美国主要城市举办的世界博览会，将世界各地的作品汇集在一起。在这些博览会上，雕像和其他艺术品被陈列在一起，工业展区还包括由特殊的和复合材料铸造的雕塑，例如硫化橡胶和纸盒浆。

在艺术家自己拥有的艺术室中，雕塑陈列则具有更明显的差别性。在19世纪早期，奔赴罗马旅游的外国游客到著名艺术家的艺术室参观，已经蔚然成风。艺术室版画不但在流行的杂志插图中出现，雕塑家还可以选择其愿意招待的游客，并为这些游客解释其正在创作中的作品。

在19世纪最后的几十年中，艺术经销商开始将雕塑和绘画放在一起展示。奥古斯特·罗丹曾经几次开办个人作品展示会，证明了个人展示会的效果，展示的全部为他个人的雕塑作品，有时还会掺杂他创作的绘画作品。



图509：上图，朱尔斯-亚历山大·格鲁（1868年~1934年），《在法兰西艺术家沙龙的一个星期五（1909年沙龙）》，帆布油画，3.6米×6.16米（合11英尺9又3/4英寸×20英尺2英寸），鲁昂，美术博物馆。

图510：对页上图，乔治·巴克斯特（1804年~1867年），《万国博览会的珍品：比利时展区的一部分》（1854年），彩色木刻，12.1厘米×24.1厘米（合4又3/4英寸×9又1/2英寸），伦敦，大英博物馆。

图511：对页下图，汉斯·第特利夫·克里斯蒂安·玛腾斯（1795年~1864年），《里奥十二世教皇在1826年圣路加日访问托尔瓦森的艺术室》（1830年），帆布油画，1.00米×1.38米（合39又3/8英寸×54又3/8英寸），哥本哈根，托尔瓦森博物馆。



艺术传统和复兴

从18世纪后期开始，雕塑创作反映了艺术史中新学科领域的影响以及对欧洲历史风格的迷恋。

将雕塑作品与某个历史时期联系起来可能是出于私人目的，也可能带有政治或者宗教缘由。艺术家是否复兴艺术的历史风格常常更多地取决于主顾而非艺术家的决定（图516），有时候也可能视当时的环境需要而定。这一点尤其适用于某个建筑项目中的雕塑部分。例如，修建伦敦新议会大楼这样浩大的工程，尤其是在保留部分原有建筑和装饰并重建的情况下，会让许多雕塑家决定采用哥特式的风格。

随着时间的推移，典型的古典主义雕塑，开始逐渐向范围

更广的多元化转变。雕塑家认为与其塑造一个非正统的模型，不如赋予雕塑更强烈的地方色彩。例如，佛罗伦萨19世纪的墓葬雕塑，尤其是异国游子的墓葬雕塑（图515），多模仿文艺复兴时期的纪念碑形式，使得这座城镇成为文化的圣地（图514）。但是，对历史的崇拜并非意味着保守主义的思想。雕塑家朱利·达鲁是一位坚定的共和国支持者。在他创作的《共和国的胜利》（图513）雕塑中，朱利·达鲁借鉴了许多不同的艺术传统。雕塑中的马车及其随行的表演者雕塑，曾经是画家雅克-路易·大卫为法国革命庆典设计的样式。

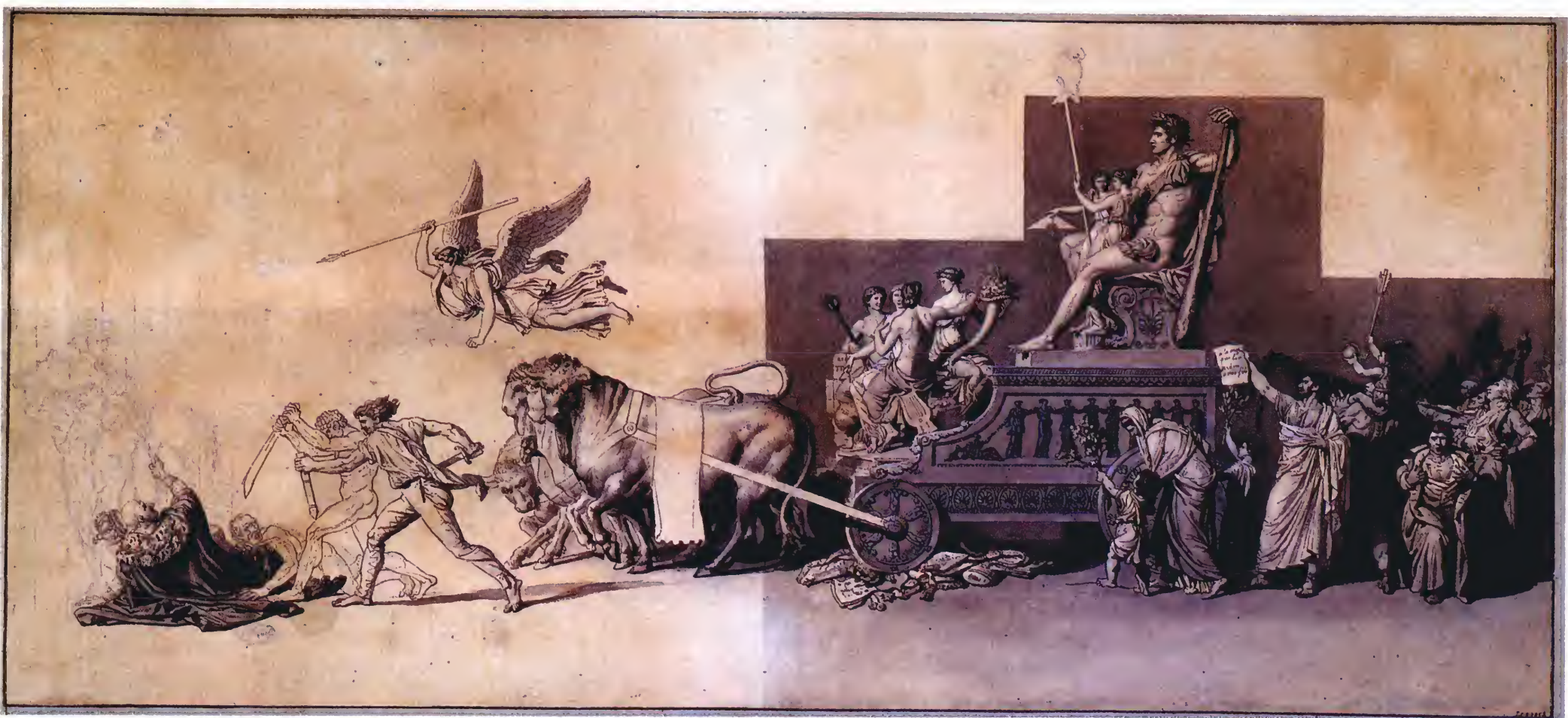




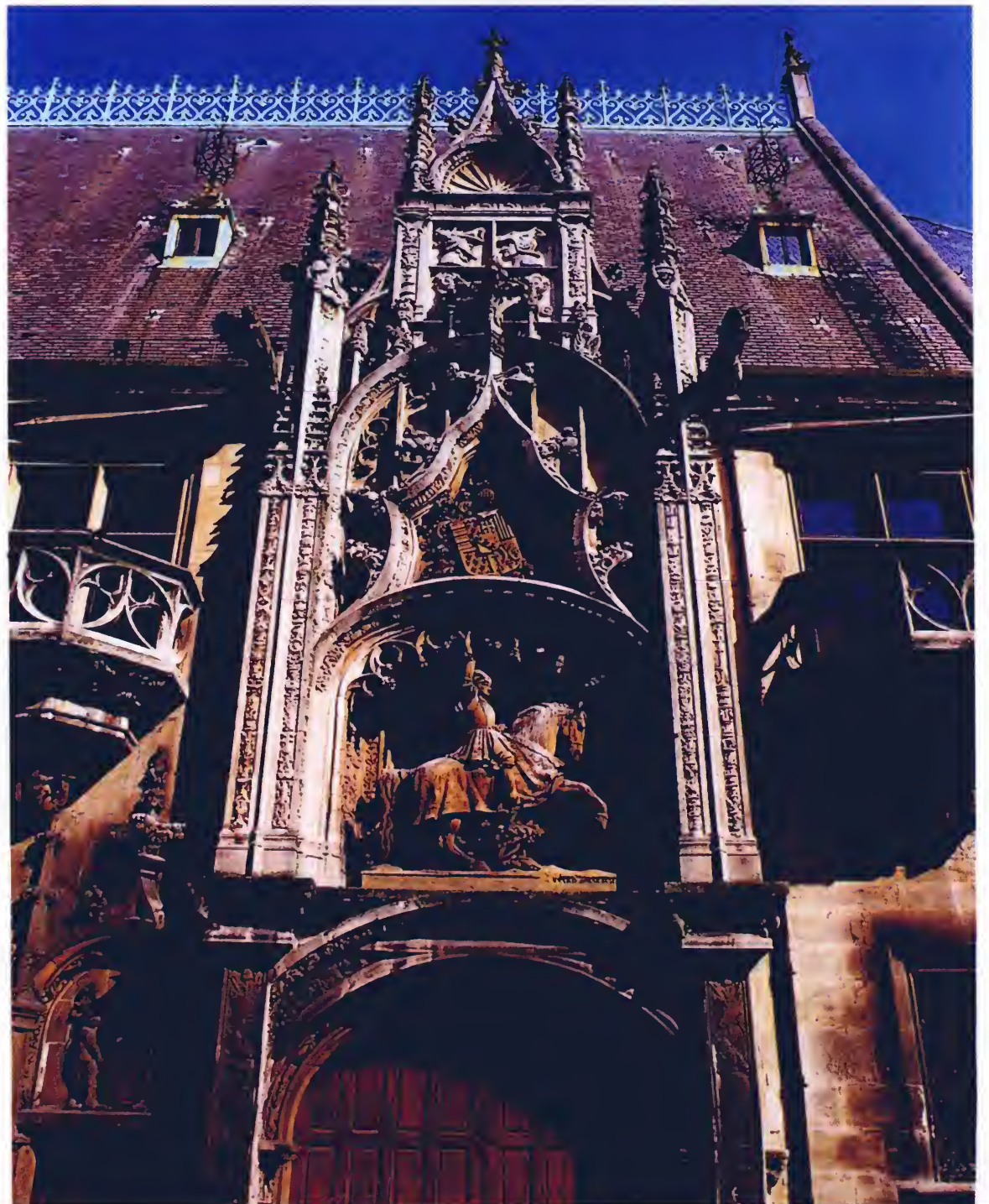
图512：对页上图，雅克-路易斯·大卫（1748年~1825年），《法国人民的胜利》（1794年），钢笔、油墨和水粉画，32厘米×70厘米（合12又5/8英寸×27又1/2英寸），巴黎，卡纳瓦雷博物馆。

图513：对页下图，阿米·朱利·达鲁（1838年~1902年）《共和国的胜利》（1879年~1899年），青铜雕塑，巴黎，民族广场。

图514：左上图，伯纳多·罗塞利诺（1407/1410年？~1464年），《里奥纳多·布鲁尼纪念碑》（1444年），大理石雕塑，佛罗伦萨，圣罗斯。

图515：右上图，罗伦佐·巴多里尼（1777年~1850年），《索非亚·扎莫伊斯卡，扎托斯卡女公爵之墓》，佛罗伦萨，圣罗斯。

图516：右下图，让内·维阿德（1823年~1855年），《洛林公爵安东尼的骑士雕像》（1851年），岩石雕塑，南茜，公爵宫。



雕塑的材质和雕刻技术

在这段时期，制作纪念碑雕塑的常用方法是先用黏土制作一个模型。然后根据这个用黏土模型用石膏铸成模子，这个石膏模子可以用来作为此后大理石或青铜雕塑的基础。此时，真正的雕刻工作渐渐地由专门的雕工进行操作。雕塑家通常只负责监督雕刻的运作过程，也可能给雕塑做最后的修改。在青铜模型铸造的过程中，劳动分工也是整个程序中的一部分。

虽然在19世纪末期已经恢复了更精妙的青铜失蜡铸造方法，但是青铜失蜡铸造方法在很大程度上仍然被制作多个复制件的沙芯铸造法替代。无法适应复杂形式变化的沙芯模型，在浇铸了青铜之后就被废弃。因此为了促进大规模的生产原来的

制作青铜雕塑的模型可以被拆卸开来，其组成部分可以被用于制造其他模型的基础（图517）。几个法国和意大利的铸造厂继续采用失蜡法制作特殊青铜模型。这些青铜铸造厂之一是加农家族公司。在让-弗朗索瓦·拉法埃利创作的绘画（图520）中就已经以欧仁·加农为模特，刻画他正在监督朱利·达鲁的纪念碑浮雕《米拉波回答德鲁克斯-布雷兹》的模型制作。

到19世纪后半期，电磁青铜铸造法与传统的青铜雕塑铸造方法之间产生了竞争。分工合作体系的扩展更有助于创作《自由女神》等大型青铜雕塑（图518）制作。自由女神像是用凸纹面铜皮做的，先将铜皮包在木制的核心上，然后再包在特殊加工的铁架子上制作而成。



图517：左图，安东尼·路易·巴里（1795年～1875年），《鹰击苍鹭》，拆卸部件图解如下，青铜雕塑，巴黎，卢浮宫。

图518：对页左上图，弗里德里克-阿古斯特·巴托尔蒂（1834年～1904年），创作中的《自由女神像》，出自于为纽约港创造巨幅自由女神像制作过程照片集，巴黎（1883年），纽约公共图书馆。

图519：对页右图，爱德加·德加（1834年～1917年），《十四岁的小舞女》的裸体研究，红蜡和橡皮泥制，高72.4厘米（合28又1/2英寸），不带基座高度，华盛顿，国立艺术美术馆。

图520：对页左下图，让-弗朗索瓦·拉法埃利（1850年～1924年），《青铜雕塑铸造》（1886年），帆布油画，1.28米×1.16米（合50又3/8英寸×45又5/8英寸），里昂艺术博物馆。



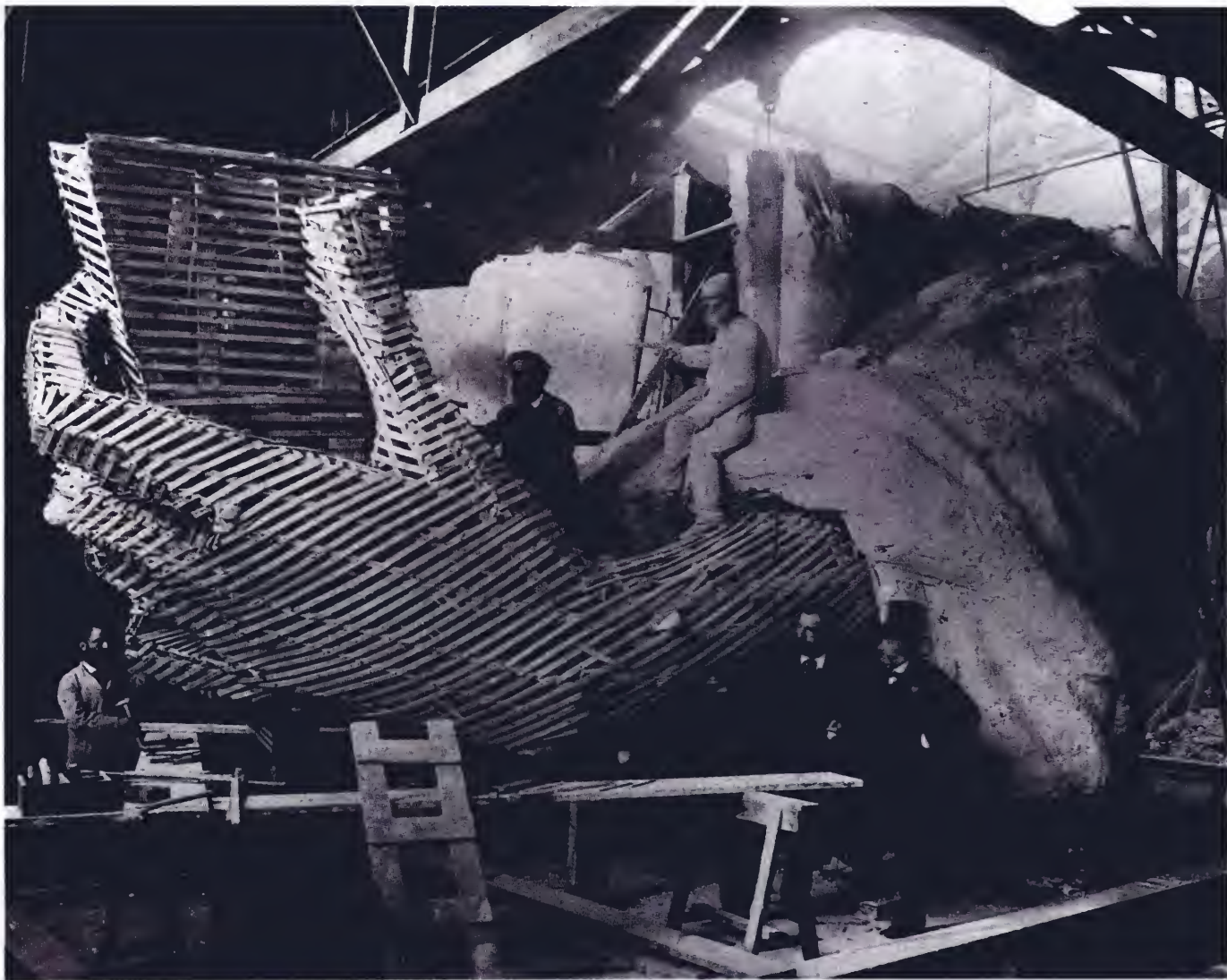
机械化的独创力是此期大型雕塑最让人称道的特点。而就另一方面而言，各种机械设备可以用来改变雕像的尺寸大小，以便这些雕像可以被制作成不同的型号并进行销售，适应家庭装饰的需要。阿奇勒·科勒斯制造的小型青铜雕塑机，为法国青铜的创建者弗里德里克·巴巴蒂安纳赢得了丰厚的利润。小型青铜雕塑复制的技术甚至可以和古登堡印刷术相媲美，因为其有助于向社会各个阶层传播对美的鉴赏。

与这些需要大量协作的雕塑创作过程相反，19世纪最后25年中一些雕塑家开始重新回归直接雕塑法，采用木料、黏土和陶瓷以及蜡来进行雕塑创作。画家兼雕塑家爱德加·德加（图

519）和保罗·高更则完全地摆脱了复杂的工作室创作方法，并试验了混合艺术媒质和多色画法。

此时，传统的工作室系统受到更“原汁原味”的雕塑方法的挑战，但是传统的工作室体系却一直保留到20世纪，并且持续了很长时间，其中一部分得益于奥古斯特·罗丹。罗丹将个人对雕塑的理解和细致的劳动分工结合起来。这种结合一直持续到第一次世界大战。但是到20世纪20年代，信奉“直接雕刻法”以及雕塑需要忠实于材质的雕塑派系，与“正统的”雕像派之间的分裂开始加剧。

菲利普·沃德—杰克逊



雕塑家的形象

随着19世纪雕塑创作方法的演变，雕塑家的地位和代表他们的方式也逐渐改变。

下图中显示了如下的场景：在约18世纪末期，卡诺瓦（图522）和《丘比特和普塞克》（现在卢浮宫内）的石膏模型在一起，同时画家亨利·特雷瑟姆正注视着石膏模型。这位画家是订购这幅艺术作品的苏格兰主顾约翰·坎贝尔上校的代理人。到18世纪80年代，卡诺瓦已经是活跃在罗马艺术界的著名艺术家之一。他的名望逐渐提高，到19世纪时就已经成为欧洲最受尊敬的艺术家。在这期间，雕塑的地位也因此得以提高。在图

中的卡诺瓦与模型在一起，而不是大理石雕刻的雕塑。由此可以看出这幅画是强调雕塑家创造性的一面，而并非雕刻这样的体力劳动。

梅格南创作的《死后的让-巴普提斯特·卡波》（图521），以让-巴普提斯特·卡波这位天才雕塑家为主题。作品表现了雕塑家所创作的艺术形象在他垂死之际前来探望他。这些雕塑形象包括（右边）颇具争议的群雕《舞蹈》。这尊雕塑于1869年被竖立在巴黎歌剧院之外。尽管到19世纪，雕塑的地位已经得到显著的提高，但是人们对雕塑的态度却仍然是模糊的。这其中是由于肩负创造性艺术家身份（如图所示）的雕塑家和负责机



图522：左上图，休·道格拉斯·汉密尔顿（1740年~1808年），《安东尼·卡诺瓦在他的艺术室和亨利·特雷瑟姆和丘比特和普塞克模型在一起》（约1788年~1789年），彩色蜡笔，75厘米×100厘米（合29又1/2英寸×39又3/8英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图523：下图，《哈丽雅特·霍斯默在参议员托马斯·哈特·本顿（s约1865年）的雕像创作中》，照片，剑桥，马萨诸塞州，施莱辛格图书馆，拉德克利夫大学。

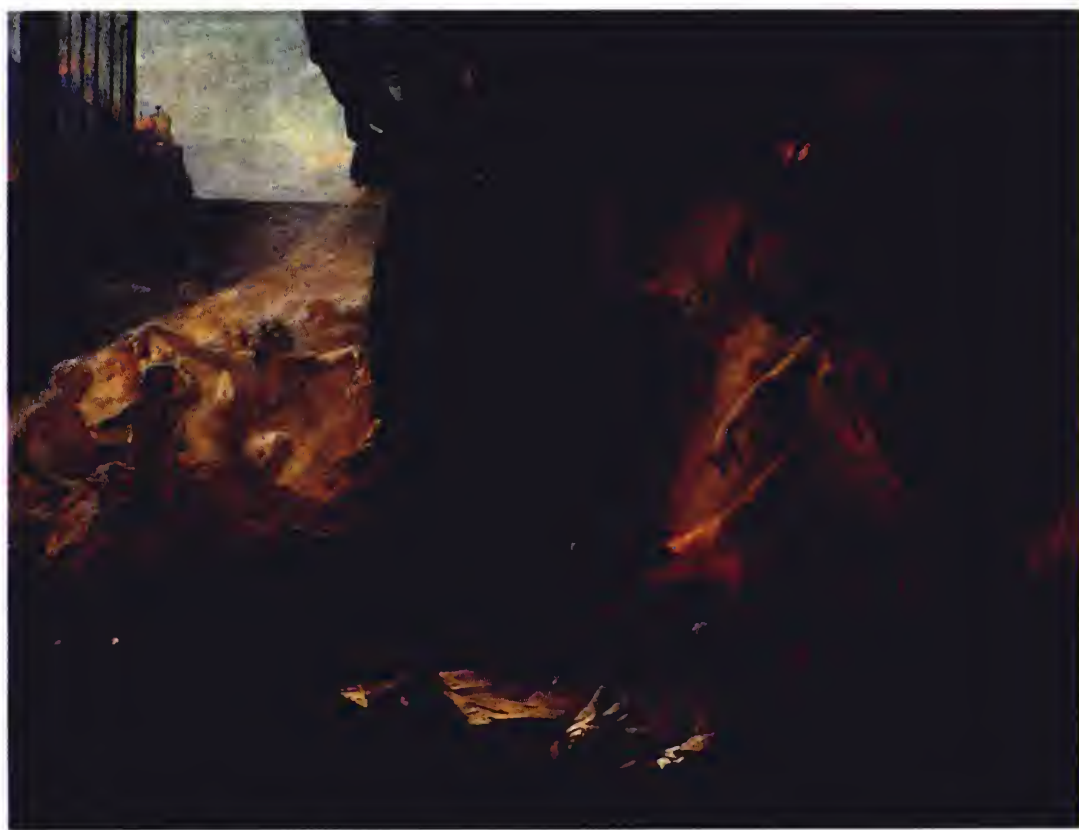


图521：阿尔伯特·梅格南，《卡波》（1892年），帆布油画，亚眠，皮卡地博物馆。



械活动的雕刻者之间存在的紧张关系造成的。

美国艺术家哈丽雅特·霍斯默是19世纪少数几位女性雕塑家之一。亨利詹姆斯把这群女性雕塑家描述为一群“大理石般的白种人”。展现哈丽雅特·霍斯默在脚手架上和黏土全身雕像在一起的这张照片，将女性雕塑家的形象与参议员本顿的“男子汉”形象进行对比。不过，图中却并没有表现另外24位工人。由这24位工人组成大型的雕塑团队，协助霍斯默雕刻大理石版全身雕像或制作青铜版雕像。这尊全身雕像所产生的效果，可以从马克·吐温的小说中描写汤姆·索亚在见到本顿雕像和本顿本人的前后产生的效果一样。因为本顿的雕像高达25

英尺，汤姆认为本顿是“世界上最伟大的人”。而本顿先生其实是一位美国参议员，汤姆看到本顿先生的时候却异常失望——因为本顿先生根本不是25英尺高，甚至根本无法接近这个高度。

很少有雕塑家像奥古斯特·罗丹一样更担心自己在别人眼中的形象。有关罗丹和他所创作的作品被拍成很多张照片。虽然多数照片拍的是罗丹在工作室中的形象，遵循了早期雕塑家绘画肖像的传统，但是也有些照片拍摄了罗丹在他的雕塑和绘画作品展览中（图524）的情景，因此将雕塑家与他的作品展览和销售联系起来，而不是与作品的创作相关联。



图524：M. 包奇，《奥古斯特·罗丹在他的展厅内》（1840年~1917年），阿尔玛宫，巴黎（1900年），珂罗酊氯化银印相法，罗丹博物馆。

肖像雕像

半身雕像和全身雕像是19世纪中最常见的雕像。这些雕像是受到个人、城市团体和机构委托而创作的，并且在城市中占据重要的位置，其中还有很多雕像被展出过。

乌东创作的大理石雕像（图525），是为新成立的美国的总统弗兰克林创作的雕像。这尊雕像在法国制作，并采用了长期以来传袭的半身雕像形式。这尊雕像身穿当代服装，头发很长，但是雕像却以正面对人，没有显示出雕像的肩膀。这尊半身雕像所具有的更公开的社会功能（图像曾被用于印刷钞票和

邮票）通过雕像强烈的表现力和细致入微的雕刻，展现出人物更内向更隐秘的一面，令人不禁要细细观赏。

劳赫创作了德国政治家巴托尔德·乔治·尼布尔和他的妻子（图526）的双人雕像，是为创作夫妻两人墓碑上的浮雕制作的模型。这尊双人雕像将人们熟悉的雕塑肖像和纪念功能结合起来。这幅浮雕刻画了丈夫和妻子手牵手的半身像，雕像身穿传统服装，并且以纪念恩爱夫妻的古典浮雕为基础，看起来更适合作为纪念古罗马历史学家的纪念碑。虽然雕像的面孔经过美化，劳赫仍然为死去的夫妻塑造了与众不同的形象。图中雕



图525：左上图，让-安东尼·乌东（1741年~1828年），《本杰明·弗兰克林》（1778年），大理石雕，带底座高度57.15厘米（22又1/2英寸），不包括底座高度19.05厘米（合17又1/2英寸），纽约，大都市艺术博物馆。



图526：下图，克里斯蒂·丹尼尔·劳赫（1777年~1857年），《巴托尔德·乔治·尼布尔和他妻子（1838年~1841年）的浮雕雕像》石膏制，褐色，45厘米×68厘米（合17又3/4英寸×26又3/4英寸），柏林，雕塑馆。



图527：右上图，查尔斯-亨利·约瑟夫·科迪尔（1827年~1905年），《穿阿尔及利亚人服装的苏丹人》（1856年~1857年），大理石、缟玛瑙和青铜制，66厘米（合26英寸）高，巴黎，卢浮宫博物馆。

像的传统式样经过稍加修改，看上去更适合19世纪早期普鲁士人的形象。

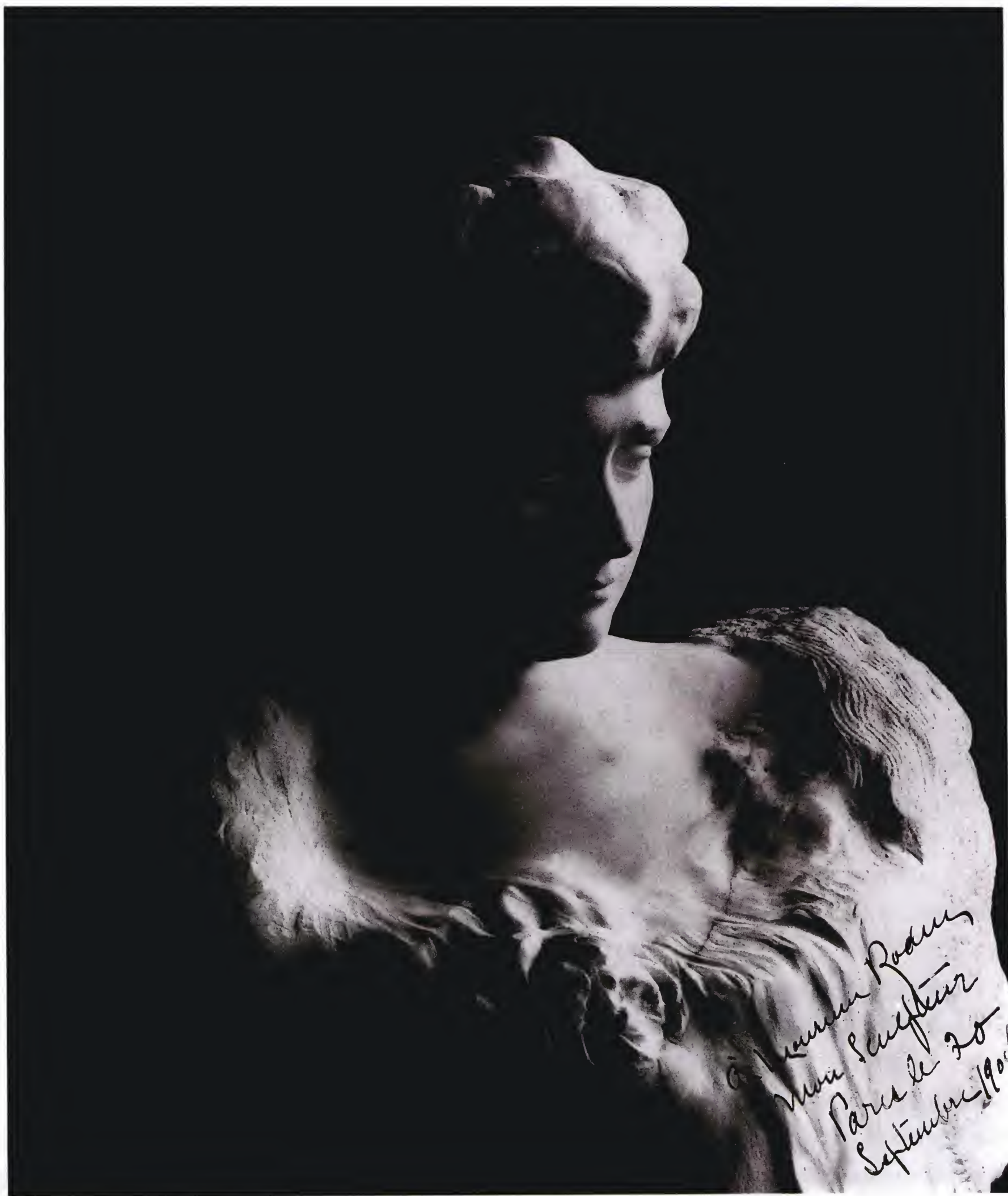
虽然半身雕像主要适用于个别著名的人物，但是半身雕像也会根据19世纪中期人种学的理论来表现不同的种族。1850年，科迪尔曾经受托为一些北非人创作半身雕像，作为巴黎自然历史博物馆人种部门的标本（图527）。科迪尔用各种混合材料创作的半身雕像，采用了来自欧洲和法国殖民地阿尔及利亚（他在那做最初的研究）的材质，在法国第二帝国非常受人欢迎。尽管艺术评判界认为这些雕塑因为既不反映“低级”蜡像

艺术所表现的地形学准确性，也不代表“高级”艺术形式中的完美性和高水平技巧而很难被归类。

虽然罗丹创作的雕像（图528）几可乱真，但是他却反对半身雕像的传统形式。罗丹独辟蹊径，并没有通过展示模特的脖颈和肩膀来表现雕像逼真的外表，而是用雕刻雕像的大理石块的粗略形状，将人们的注意力吸引到雕像给人的似幻似真的感觉上。本章中收录的这张照片是模特献给雕塑家的。这位模特儿后来将她收藏的罗丹作品捐献给了华盛顿国立美术馆。

马尔科姆·贝克尔

图528：雅克-恩斯特·布洛兹（1858年~1942年），《罗丹创作的辛普森夫人半身像》（约1904年），凝胶银照片，巴黎，罗丹博物馆。



在1803年到1821年的这段时间里，亚当·巴茨（出生于1757年）在维也纳出版了《皇家版画收藏录》。《皇家版画收藏录》的出版无疑意义重大，因为这本版画收藏录在可复制版画盛极一时的时候颂扬了那些身兼画家和版画雕刻家于一身的艺术家们以及原创版画取得的成就。1798年，亚罗斯·逊纳费尔德（1771年~1834年）发明了平版印刷术（又称石版印刷）。此后，平版印刷术迅速地被应用于商业及复制，而且由于它是原创版画的创作媒介，因此逐渐受到肯定和重视。一直到19世纪末彩色平版印刷的兴起，人们对平版印刷版画的潜在艺术价值所抱有的所有疑虑才烟消云散。1789年爆发的法国革命，改变了欧洲大陆的政治格局，而且19世纪的新闻出版也进一步发展。正是在这种环境下，版画开始被广泛地应用于社会批判。1860年之后，随着所谓的蚀刻法在欧洲和美洲的兴起，原创版画不但被视作与复制雕版版画互补，而且还成为新闻和木刻插图、摄影或照相制板复制法的替代选择。在蚀刻法复兴后，版画复制对前卫艺术来说可谓举足轻重，有时候甚至是前卫艺术最至关重要的部分。

平版印刷术最初被认为是用来复制文字、乐谱，或者为大多数艺术家所创作的粉笔画等所采取的一种方法，此后又被迅速地应用于一系列商业用途。平版印刷术的化学制剂和印刷技术均要求版画制作者掌握印刷专业的知识。而这些专业的印刷知识又与现代社会的发展息息相关。早期的平版印刷版画艺术零零散散，尚未成气候；其中包括出版商拜伦·伊希多·泰勒男爵所创作的地形图《美丽的旅行》（1820年~1878年）、西奥多·杰里柯（1791年~1879年）创作的《英国系列》（1821年），以及弗朗西斯科·戈雅（1746年~1828年）创作的独具一格的《波尔多公牛》（1825年）。平版印刷不同于凸版印刷，也不能以打字的方式进行压印，相反，它们必须在文字印刷后加入刊物中。但是这些并不妨碍平版印刷术迅速成为拿破仑进行舆论宣传的工具，并成为印刷政治和新闻报道插图的主要媒介之一。为出版商查尔斯·菲利庞（1800年~1862年）工作的讽刺画画家们，尤其是奥诺雷·杜米埃（1808年~1879年），将新闻业的平版印刷术推向高峰，而他们的版画作品也被编辑成集并采用精美纸张印刷，然后单独发行。杜米埃在19世纪30

年代创作的平版版画（图529），表现了他非凡的讽刺天赋和笔触流畅迅捷的版画技巧。后来，杜米埃的创作风格还影响了爱德华·马奈（1832年~1883年）和凯绥·珂勒惠支（1867年~1945年）等大师创作的平版版画。

杜米埃的讽刺风格，得源于威廉·霍加斯（1697年~1764年）创立的活泼的英国讽刺画传统。手工彩绘蚀刻版画则是詹姆斯·吉尔雷和托马斯·罗兰生在版画创作中运用的主要媒介。此外，戈雅也深受英国的讽刺版画的影响。戈雅创作了一套影响深远的绘画形象，对社会进行了批判。版画《随想曲》（1799年）取材于乔凡尼·巴蒂斯塔·提耶波罗（1696年~1770年）创作的富有梦幻色彩的蚀刻版画，但是却被认为更具有社会评论意义。戈雅创作的版画《战争灾难》（约1810年~1823年）（图534）描述了拿破仑入侵西班牙的悲惨景象，而《荒唐》则是对人间蠢事的抽象、灰暗而又模糊不清的写照。戈雅对启蒙运动的乐观态度随着他个人的经历和西班牙的暗淡状况而逐渐减退。戈雅的艺术主张介于启蒙思想和浪漫主义之间，再加上他的蚀刻画带给观众的视觉震撼力，都使得他成为一位拥有不朽艺术魅力而又震撼人心的艺术家。

戈雅在创作版画的时候常常采用腐蚀制版法（又称飞尘腐蚀法），这种蚀刻法常常被用来复制用油墨或水彩涂刷过的痕迹，但是戈雅赋予这种媒介一种全新的表现力。在这段时间，人们还尝试采用网纹版法（又称磨刻凹版法）来创作复制版画。在英国，动物画画家乔治·斯塔布斯（1724年~1806年）将美柔汀法和点画法以及其他凹雕技巧结合，制作出极为精美的微型版画。而风景画画家约瑟夫·玛罗德·威廉·透纳则出版了颇有影响力的风景画画册《研究之书》（1807年~1819年），独创性地结合了原创印刷版画和复制方法。透纳在创作版画的时候和专业版画制作师紧密合作，而版画制作师通常根据艺术家的蚀刻要求和底稿采用美柔汀法制作版画。

诗人兼艺术家威廉·布莱克（1757年~1827年）研创了一种独特的凸版蚀刻方法，专门应用于带有美丽插图的图书。这种蚀刻法将文字和图像艺术性地融合为不可分割的整体，让人很自然地联想到中世纪（图531）的插图艺术。布莱克和戈雅一样具有强烈的政治意识，但是布莱克错综复杂的象征思想

却更倾向于浪漫主义风格。布莱克对17世纪发明的单版画进行了极为有趣的试验；此外，他还尝试了托马斯·比威克（1753年~1828年）开创的木刻版画，无视当时社会对木刻版画普遍用途的看法。尽管布莱克的版画创作相当精美，但是木刻版画不是原创版画创作的常用手段，而是用来制作新闻插图的，由专业的版画人员制作而成。美国画家温斯洛·霍默（1836年~1910年）和托马斯·莫兰（1837年~1926年）通常在创作其他图像的时候，也涉及木刻版画设计。霍默创作的图像构图紧凑，并常常能巧妙地借图说文解字。木刻版画是采用坚韧的树枝末端做成的木块雕刻然后印刷而成（1829年加上铅版，1839年加上电铸版），18世纪发明了平滑的纸面之后，又将木刻版画印刷在这些纸张上。木刻版画十分精美细致，尤其适合用来做插图，往往由熟练而又高度专业的工匠制作。

19世纪早期独创版画的制作仍然以蚀刻法为主，并且在浪漫主义时期产生了许多优秀的作品，例如欧仁·德拉克洛瓦（1798年~1863年）创作的版画。19世纪60年代蚀刻版画的复兴，使得蚀刻版画到达前所未有的艺术高峰。蚀刻版画是出版家阿尔弗雷德·高达尔辛勤劳动的成果。高达尔于1862年创建了蚀刻版画家协会，并藉此向社会各界介绍和宣传原创蚀刻版画的艺术之美。高达尔认为蚀刻版画完全可以媲美摄影图像、商业平版印刷图像和可复制版画。高达尔强调蚀刻版画创作的自发性，推崇室外创作，并且认为版画家应该从头至尾亲力亲为，亲手制作蚀刻版和操纵令作品独树一帜的其他版画制作工具。高达尔的这些观点得到查尔斯·波德莱尔和特奥菲尔·戈蒂埃（1821年~1872年）等评论家的支持。与法国蚀刻版画复兴运动有密切关系的印刷专家是奥古斯特·德拉特（1822年~1907年）。德拉特以尤其看重浓重的油墨、油墨移印和刻板的色调闻名。涉及法国蚀刻版画的复兴运动的画家还包括19世纪40年代和50年代的艺术家的作品，例如，巴比松画派的风景画家查理-法兰斯瓦·杜比尼（1817年~1878年）和建筑版画蚀刻师查尔斯·梅永（1821年~1868年）。英国和美国的蚀刻版画复兴运动紧跟法国的后尘。虽然这些复兴运动中不乏许多只受过启蒙读物教育的业余人士和一些不知名的艺术家，但是仍然有一些主要画家，例如让·弗朗索瓦·米勒（1814年~1875年）和

詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒（1834年~1903年）由于受到这些复兴运动的启发而开始创作版画，并创作出了杰出的作品。

蚀刻版画复兴运动所带来的影响，已经超越了其作为一种版画创作媒体的作用，而是对原创版画起到了推广作用。美国的版画制作一直具有丰富的商业特征。例如，库利尔艾夫斯公司[纳塔尼尔·库利尔（1813年~1888年）和詹姆斯·梅里特·艾夫斯（1824年~1895年）]生产的手工彩绘的平版印刷品，还有以美学闻名的企业，诸如朱利斯·比恩以锌版套色印刷法复制的约翰·詹姆斯·奥杜邦《美国鸟类大全》（1858年）。《美国鸟类大全》的制作因为受到美国内战的影响而不得不虎头蛇尾。但是在经历了19世纪80年代的蚀刻版画复兴运动后，原创版画的知名度得到了广泛的提高。大部分美国蚀刻版画家都遵循高达尔提倡的创作原则，只有霍默对这种艺术媒体的传统理念提出过挑战，并且参照他自己创作的绘画创作大型蚀刻版画，而霍默所创作的这些绘画本身看起来就和雕版版画十分类似。

19世纪最主要的前卫艺术家们受到高达尔和其追随者们的鼓舞，也开始探索版画的制作。印象派中的画家，例如马奈、爱德加·德加以及其美国朋友马丽·卡萨特（1844年~1926年）和卡米耶·毕沙罗（1830年~1903年），都是重要的版画画家，对版画的技术和形式进行过多次尝试。卡萨特于1891年创作的彩色飞尘腐蚀凹版版画和铜版雕刻版画等系列版画，代表了19世纪绘图艺术的高峰（图532）。这些艺术作品还反映了日本艺术对版画的影响，而日本艺术对当时的前卫艺术具有十分重要的影响。此外，从这些画中我们还能了解印象派对日常生活，尤其是对空间和妇女活动的重视。

但是印象派艺术家对版画的兴趣，尚不及版画对后印象主义和象征主义画家起到的重要影响。在法国，在奥古斯特·克洛（1858年~1936年）改进技术之后，彩色平版印刷术的发展在该世纪的最后十年中达到了极点。彩色平版印刷海报成为一种可收藏的艺术形式，其中最典型的例子是亨利·德·图卢兹-劳德里克（1864年~1901年）为蒙马特夜总会独树一帜的歌舞表演者（图530）所创作的优秀海报。这些海报起到广告的作用，但又超越了广告的功能，见证了劳德里克所处社会阶层灯

红酒绿的生活。英国版画家查尔斯·哈尔曼德（1789年~1850年）和水彩画画家托马斯·肖特·博厄斯（1803年~1874年）于1839年一起合作创作的平版印刷版画，尽管展现了鲜明而清晰的色彩层次，但是劳德里克和皮埃尔·博纳尔（1867年~1947年）等其他人所创作的大胆的单色彩的平面版画，使得彩色平版印刷术日益成为前卫艺术的创作媒体。

版画制作在现代主义艺术中常常占据领先地位。德国表现主义画派“桥社”（图538）将版画视为艺术创作的核心。

“桥社”创作的木刻版画作品，集中表达了表现主义运动的主旨。由于版画创作起源于德国，因而“桥社”艺术家对版画的重视，更显示了它在德国艺术中的崇高地位。版画作品表达了艺术家们与社会的疏离，以及艺术家对社会转变的期盼。

“桥社”艺术家在版画创作技术和主题上都借鉴了爱德华·蒙克（1863年~1944年）和保罗·高更（1848年~1903年）（图535），进行木刻版画创作时，表现出一种激进的创作风格，并用暴力的画面替代了象征主义的柔和。

表现主义画家凯绥·珂勒惠支是一位我行我素的画家，她的作品是现代图像艺术最重要的作品的一部分。与男性象征主义画家和表现主义艺术家不同，珂勒惠支对妇女的看法不但积极而且充满灵感。像卡萨特一样，珂勒惠支经常以妇女和儿童为题材创作绘画，但最能触动这位女画家心扉的，却是战争和贫穷对年幼生命的摧残（图537）。

帕勃罗·毕加索（1881年~1973年）（图539）创作的版画是他作品中的重要部分。在分析立体主义的鼎盛时期，毕加索和乔治斯·布拉克利用铜版雕刻的易碎性和蚀刻方法可能产生的错乱感，在这次关键的艺术运动中创作了杰出的版画。

早期平版印刷术

平版印刷术发明于1798年，以油和水互不相融的原理为作画基础，并成为现代最重要的印刷技术之一。平版印刷术是在石灰石板（或者锌制刻板）上涂抹油脂，然后在上面制作图像，然后用硝酸和阿拉伯树胶在石板上进行“蚀刻”。将石板用水打湿可以防止图像扩散到其他地方，并且使油墨只附着在涂抹了油脂的图案部分。平版印刷的图像是用一个印刷板在纸背来回移动印刷而成。

由于平版印刷术快捷有效，且保存时间相对持久，因此很快就被应用于商业和复制。但是，平版印刷术应用在美术方面的发展相对缓慢。在1850年之前，最著名的平版印刷品可能是杜米埃创作的政治版画，成为菲利普出版刊物中的插页，或者像《4月15日特朗斯诺奈大街》（图529）一样，被出售给《月份协会》的订阅者。月份协会是为了贴补新闻检查罚款而成立的。

《4月15日特朗斯诺奈大街》描绘了政府屠杀熟睡中的工人的情景。描述政治事件是平版印刷的重要职责之一。

19世纪的彩色平版印刷术常常被应用于商业图像制作和复制版画。但是在19世纪后期，随着罗德里克为蒙马特夜总会表演者制作的海报（图530）取得巨大的成功，原创的彩色平面版画也开出绚丽的花朵。虽然这些彩色平面版画主要起到广告的作用，但是它们同时也成为版画中的珍藏品。

平版印刷术

左图：艺术家在石板或锌板上用涂油的刻刀画图。

中图：石板被硝酸和阿拉伯树胶“蚀刻”出图像。

右图：石板用水打湿，上油墨，印刷，涂抹了油脂的部位使得油墨不会扩散，然后将油墨转印到印刷纸上。

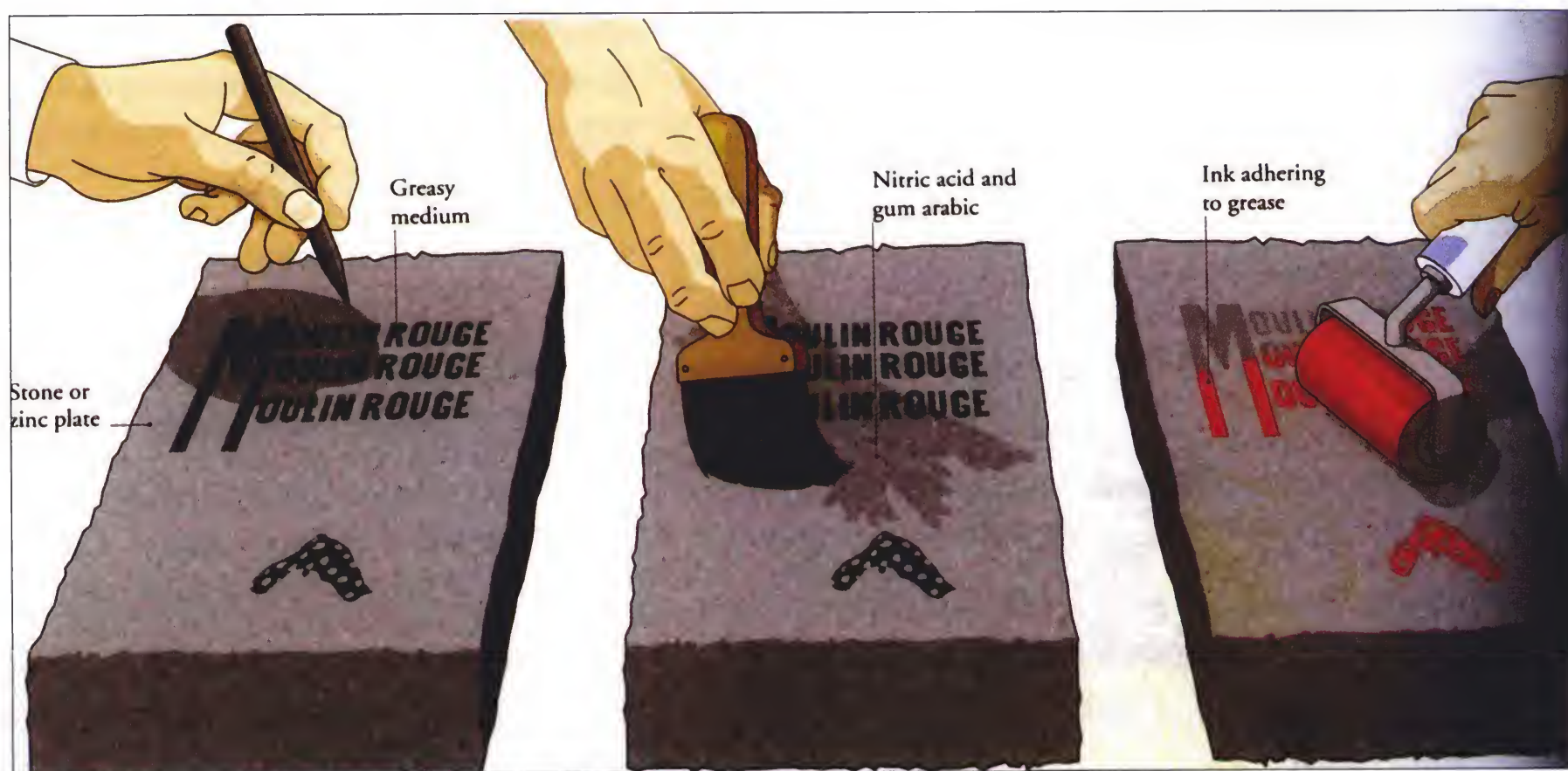




图530：左图，亨利·德·图卢兹-劳德里克（1864年～1901年），《红磨坊的拉·古留小姐》（1891年），2页纸拼的彩色平版印刷品，1.91米×1.17米（合6英尺2英寸×3英尺8英寸），芝加哥，艺术学院。

图529：右图，奥诺雷·杜米埃（1808年～1879年），《4月15号特朗斯诺奈大街》（1834年），平版印刷品，《月份协会》第24版，29厘米×46厘米（合11又1/2英寸×18又1/8英寸），华盛顿，国立美术馆。



原创蚀刻版画

蚀刻法依然是这个时期制作原创版画的主要技术。威廉·布莱克虽然经过创作复制版画的培训，但是他却并没有拘泥于此，而是运用了凸版蚀刻法（刻板的蚀刻部位并不存储油墨），并采用手工彩绘来制作书中的插图，将文字和图像天衣无缝地结合起来（图531）。戈雅在他创作的三套主要版画系列中则采用飞尘腐蚀蚀刻法，达到了惊人的色调对比效果。《战争灾难》描述了半岛战争的悲惨事件，并谴责了西班牙的反动势力（图534）。虽然此后战争结束了，但是这幅艺术作品仍然是鞭笞战争对人类摧残的有力宣言。

约1860年，由于出版家阿尔弗雷德·高达尔的努力，原创

蚀刻版画的知名度得到了大大提高。高达尔将蚀刻版画与可复制版画以及摄影进行对比并重新定义。蚀刻版画的复兴运动促进了版画的传播，提倡创作的自主性、稀有性与通过刻板（或阶段）、油墨、涂抹技术和纸张等方面的变化产生印刷的变化性（图533）。蚀刻版画的复兴运动尊奉伦勃朗（图367）为优秀的画家雕刻家，并且推广了所有的版画都是原创作品，具有收藏价值的观点。

随后，一些重要的画家如印象派画家玛丽·卡萨特采用各种新试验的方法进行版画创作。玛丽·卡萨特于1890年到1891年完成的彩色凹版蚀刻创作系列，受到日本木刻的结构原理启发，记录了当代女性的生活。



图531：威廉·布莱克（1757年～1827年），《病玫瑰》（1794年），取自《天真和经验之歌》（1789年），加上钢笔和水彩的凸版蚀刻，19.1厘米×13.3厘米（合7又1/2英寸×5又1/2英寸），纽海芬市，耶鲁英国艺术中心。



图532：玛丽·卡萨特（1844年～1926年），《洗澡——第十七阶段》（约1891年），铜板雕刻和软基底蚀刻，着黄色、蓝色、黑色和血红色，刻版：31.9厘米×24.9厘米（合12又9/16英寸×9又13/16英寸），印纸：36.7厘米×27.5厘米（合14又7/16英寸×10又13/16英寸），华盛顿，国立美术馆。



图533：上图，查理-法兰斯瓦·杜比尼（1817年~1878年），《栖息乌鸦的树》（1867年），蚀刻，18厘米×27.8厘米（合7又1/8英寸×11英寸），纽海芬市，耶鲁英国艺术中心。

图534：弗朗西斯科·戈雅（1746年~1828年），《不再》（约1810年~1814年），《战争灾难》系列中第36号刻板，蚀刻和凹版蚀刻法制作，15.5厘米×20.5厘米（合6又1/8英寸×8英寸），纽约，大都会博物馆。



从象征主义到现代主义

象征意义画家保罗·高更和爱德华·蒙克对凸版版画的创作具有关键性的意义。这两位画家都对木材的纹理情有独钟，并将此运用到版画创作中。这两位画家也都尝试过上墨印刷木刻板。蒙克通过切割木刻板的锯木方法，在各种纸上用不同颜色印刷各个部分，使得他的木刻版画具有丰富多彩的印刷效果。而高更创作的和塔希提人相关的木刻版画，随意地挥洒上“诺阿，诺阿”等文字，突出了凸版版画创作的表现力。高更和他的儿子波拉（约出生于1883年）所创作的原始而精细的雕刻，模糊却富有寓意的版画，与19世纪中常见的典型凸版印刷的木刻插图形成鲜明的对比。

还有一些主要艺术家如温斯洛·霍默等人，也常常在刊物

设计中使用木刻版画。但是这些版画由艺术家们分工合作，在端头带有木纹的木板上雕刻，然后制作出清晰而具体的图像。但是高更和蒙克却对这种版画不以为然。然而霍默的设计，通常是对其所要解释的文字进行评论甚至批评。

高更和蒙克采用的激进的版画新技巧，以及他们刻画的人们原始而充满焦虑的状况，启发了第一批主要的德国表现主义团体，也就是于1905年在德雷斯頓诞生的“桥社”艺术家。在恩斯特·路德维希·凯尔希纳（1880年~1938年）的领导下，“桥社”艺术家们开创了一种复杂的现代版画。这种现代版画成为一种政治表达的工具，同时也是值得收藏的版画（尽管是用非传统的审美标准来衡量的）。“桥社”艺术家们创作版画的方法相当粗野，而且“不恰当”。例如，他们将平版印刷石板的

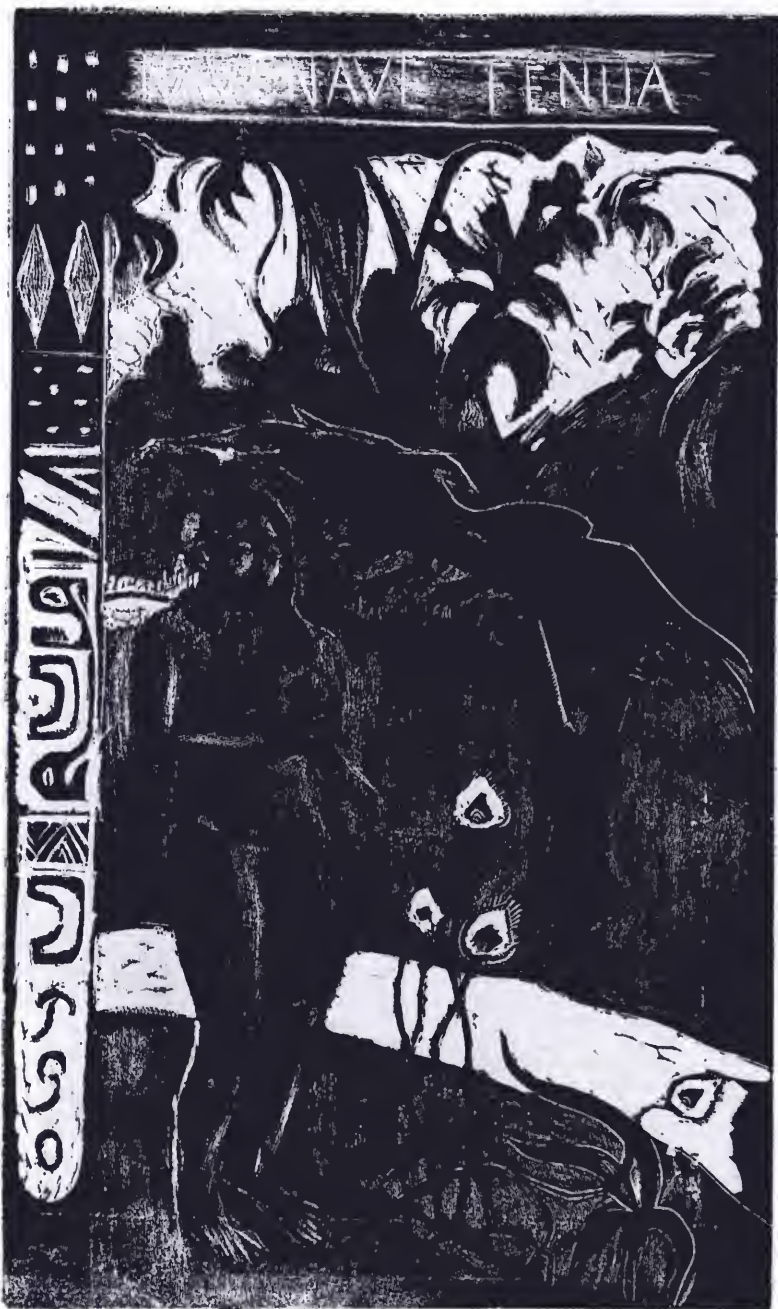


图535：上图，保罗·高更（1848年~1903年），《诺阿，诺阿》系列中《芬芳的土地》，木刻，35.6厘米×20.3厘米（合14英寸×8英寸），华盛顿，国立美术馆。



图536：右上图，温斯洛·霍默（1836年~1903年），《波托马克的军队——站岗值勤中的神枪手》，1862年11月15日《哈泼斯周刊》，木刻版画，23.3厘米×35厘米（合9又1/8英寸×13又3/4英寸），纽约市公立图书馆。



图537：右下图，凯绥·珂勒惠支（1867年~1945年），《妇女和死去的孩子》（1903年），蚀刻和软基底蚀刻，并用金色调平版印刷，42.2厘米×48.7厘米（合16又5/8英寸×19又1/8英寸），伦敦，大英博物馆。

边端沾上墨，或者虽然采用高更和蒙克的新木刻方法，但是却更加激进。“桥社”艺术家的版画涉及各种主题，如腐败的现代城市等（图538），表达了艺术能够改变腐朽社会的希望。

凯绥·珂勒惠支是19世纪末到20世纪初最杰出的独立表现主义版画家。珂勒惠支在戈雅和杜米埃之后以各种不同艺术媒介创作了大量的艺术作品，主要表现城市无产阶级的艰辛生活和其中妇女儿童的悲惨遭遇。这些情景正是珂勒惠支在柏林陪伴丈夫行医的时候亲眼目睹的。对作为社会主义者的珂勒惠支来说，版画是社会和政治改革的工具。不仅如此，珂勒惠支还是一位高超的制图和绘图技术师。她制作的凹雕版画尤其以形象优美和技术精妙而著称（图537）。



图538：恩斯特·路德维希·凯尔希纳（1880年~1938年），《柏林波茨坦广场上的妇女》（1914年），52厘米×37.5厘米（合20又3/8英寸×14又3/4英寸），柏林，柏林国家美术馆。

在1900年至1910年期间，表现主义艺术家把版画技术发挥到了极致，但是版画对其他前卫艺术运动的发展也同样至关重要。帕勃罗·毕加索是20世纪前半叶中最有创新精神的版画艺术家之一。毕加索的绘图艺术生涯始于他于1904年创作的蚀刻版画《节俭一餐》和他的分析立体派版画（约1910年~1912年）。毕加索的分析立体版画表现了这一风格的稍纵即逝的特点（图539）。毕加索在他漫长的艺术生涯中继续探索平版印刷版画、亚麻油毡浮雕版画（又称橡胶版画或者油氈版版画）和飞尘腐蚀蚀刻版画。

琳达·C. 郝尔斯



图539：帕勃罗·毕加索（1881年~1973年），《坐在躺椅上的莱奥妮小姐》（1910年），马克思·雅各布的《圣·玛托内尔》III号刻板，蚀刻和铜版雕刻，19.7厘米×14.1厘米（合7又3/4英寸×5又1/2英寸），剑桥，马萨诸塞州，福格美术馆，哈佛大学艺术美术馆。

最早的摄影技术非常普通，拍摄的景物也只不过是日常事物。世界上的第一张照片是由尼塞福尔·尼普斯（1765年～1833年）于1822年拍摄的。这张照片拍摄的是从沙隆旁边的格拉斯的楼上窗户中看到的一片屋顶。尼普斯是一名法国公务员，他发明了一种在金属片上拍摄正片的方法，即在金属片上涂一种从朱迪亚沥青中提取出的感光乳剂。这种沥青可以在薰衣草提炼的油中融化。尼普斯拍摄的另一张早期照片，是他在1829年用玻璃片拍摄的，照片上只有一张桌子、白色的桌布、酒瓶和一个人使用的餐具。威廉·亨利·福克斯·塔尔伯特（1800年～1877年）大约在1835年拍摄了第一张负片（即底片），拍摄的是他在拉科克修道院住处的格子窗。伊波利特·贝亚尔在1839年发明了一种在氯化银纸上制作正片的方法，他用这种方法拍摄了几张巴黎蒙特马尔的风车。

1839年是摄影史上一个重要的里程碑。正是在这一年，福克斯·塔尔伯特和易·雅克·芒代·达盖尔（1787年～1851年）在法国发表了他们各自的摄影过程。福克斯·塔尔伯特公开了他称之为“物影成像”的过程：首先将一个物品，比如一片树叶，放在一张感光纸上，然后再进行曝光；下一步再进行化学处理以结束曝光，并将产生的负片放置于另一张感光纸上制作正片，然后再进行化学处理或者“物理显影”（图540、图541、图543）。这种负片—正片的操作程序所产生的最重要的结果，是只用一张负片就可以随意制作任何数量的正片。另一方面，如果采用达盖尔的摄影方法，则每一张照片都是独一无二的，只能用木版雕刻进行复制。达盖尔摄影法拍摄出来的图像是反方向的。这些照片需要放在用碘和溴的蒸气处理过的镀银铜板上进行曝光拍摄，从而产生感光的卤化物。照片曝光后，再把铜板放在一个装有加热水银的容器中进行显像，然后将图像浸入硫代硫酸钠中定影。这些照片还必须用玻璃保护。一直到1840年和1841年，达盖尔摄影法得到改进，拍摄成像速度也大大提高，并可以用来拍摄人物肖像。虽然用这种方法拍摄的人像仍然存在明显的缺陷，但是用达盖尔摄影法来拍摄人像却一直持续到19世纪60年代中期，而且尤其在美国十分流行。到19世纪40年代中期，达盖尔摄影法盛极一时，其中的一部分原因是因为法国政府资助了这位摄影技术发明家，并且免费向全世

界公布此项摄影技术。相反，福克斯·塔尔伯特在19世纪40年代中期申请并获得专利，试图控制他发明的摄影技术并从中赚取商业利益。

福克斯·塔尔伯特将他拍摄正片的方法称之为“卡罗摄影术”，取自于希腊语“卡罗”（“calo”是“美丽的”意思）。这种正片是将不涂任何东西的纸浸于感光的卤化盐中，例如氯化银，有时也使用碘化银、溴化银或者草酸银。这些卤化盐不能立即感光，而必须在使用前沾触硝酸银才能感光。卡罗摄影术拍摄的照片常给人一种幽灵般或者转瞬即逝的感觉，似乎图像并没有被印在相纸上。这种摄像方法的工艺看似十分复杂，但是由科学家或者化学家操作起来却是轻而易举。这种负片—正片的照相技术手续繁杂，一直到19世纪70年代工业化生产的干胶片的技術面世以后才得到改变。

从诞生以来，摄影技术始终在不断进步。例如，在19世纪50年代早期，伟大的法国摄影师古斯塔夫·勒·格雷（1820～1862年）发明了蜡纸负片。格雷用米汤、乳糖、碘化钾、氰化钾、氟化钾、白蜜和蛋清混合涂于蜡纸上，然后用硝酸银制成的酸溶剂给蜡纸增加感光性，最后用五倍子酸显影。这种负片的保存期长达两周，并可以在曝光之后间隔数日再冲洗显影。于此相反，在19世纪40年代的摄影技术，负片必须当天使用，而负片曝光后必须立即冲洗才能成像。勒·格雷曾在法国历史纪念碑委员会任职。格雷的蜡纸负片摄影法大大方便了他在偏远地区进行拍照。蜡纸负片摄影法可以获得更加清晰的图像，而和蜡纸负片摄影法具有同样效果的还有蛋白印相法。蛋白印相法是19世纪50年代中兴起的摄影技术，具体做法是将盐和蛋清的混合物涂于纸上，然后晾干，再涂以硝酸银使其具备感光性。首先，将蛋白用盐水稀释，从而形成一层粗糙的表面，与40年代的盐化照相纸效果类似。但是由于人们对光泽度的要求越来越高，这种方法很快就停用了。此外，蛋白还可以被应用于玻璃印板，从而获得清晰度更高的负片。19世纪50年代，人们还采用火棉胶显相法。这是一种溶解于乙醚的强棉药制成的摄影媒质，其名称来源于希腊语“collos”（意思是胶），并且成为新式感光乳剂的主要成分，能够大幅降低曝光时间。

由于福克斯·塔尔博特试图控制他发明的摄影媒质，结果适得其反，限制了这种摄影方法的发展，至少在英国是如此。1844年，塔尔博特成立了一家机构，用来印刷商业规模的图书插图。但是塔尔博特的这个机构却并没有成功，这是因为早期用卡罗摄影法拍摄的照片很容易褪色。在19世纪40年代中期，英国的业余摄影爱好者们一直采用卡罗摄影法。但是令人奇怪的是，负片—正片的摄影技术却正是在法国得到了最全面的发展。法国人起先为达盖尔的发明而着迷，但是从1844年开始，来自里尔的商人兼化学家路易·德西雷·布朗卡特-勒佛拉特（1802年~1872年）开始在纸上进行摄影试验。勒佛拉特成功了，他拍摄出的照片比同期任何一位英国的摄影师拍摄的照片都生动灵现。勒佛拉特的成功鼓舞了更多的法国人继续进行摄影试验，并终于使得摄影以其独有的特色跻身艺术品的殿堂。画家查尔斯·尼格尔（1820年~1879年）和古斯塔夫·勒·格雷也开始从事摄影。在1852年，尼格尔对法国南部地区进行了摄影勘察，并在1854年到1855年间将他拍摄的照片发表在由H.德·冯特尼创办的《摄影作品》上。

摄影史上另外一个重要的年份是1851年。因为在这一年，冯特尼在巴黎创办了他的印刷公司，而布朗卡特-勒佛拉特也在洛斯勒里尔进入印刷行业当印刷工。这两个人负责印刷了19世纪50年代中期几本重要的地形和考古刊物。冯特尼不仅为尼格尔撰写的和法国南部有关的图书印制插图，而且还为约瑟夫·瓦伊吉尔子爵（死于1862年）主办的《比利牛斯相册》和费力克斯·泰纳德（1817年~1892年）著名的《埃及和努比亚》印刷图片。布朗卡特-勒佛拉特为马克西姆·杜坎创作的《埃及、努比亚、巴勒斯坦和叙利亚》，约翰·比斯利·格雷（约1832年~1856年）创作的《尼罗河》（1854年），以及奥古斯特·萨尔兹曼（1824年~1872年）创作的《耶路撒冷》（1856年）都制作过印版。马克西姆·杜坎接受了公共教育部的委派，于1849年到1851年间到埃及和巴勒斯坦旅行，并由作家古斯塔夫·福楼拜陪同，到当地拍摄古迹，而福楼拜对埃及十分厌恶。在此之前，比如从1845年到1846年间还曾经到东方进行摄影，其中最著名的摄影师是福克斯·塔尔博特的亲属卡尔弗特·理查德·琼斯（1804年~1877年）和乔治·布里奇斯（1788

年~1864年）。被曝光的底片总共有上千张，其中许多底片是由福克斯·塔尔博特的助手尼古拉斯·亨尼曼冲洗的。布里奇斯本打算出一本关于巴勒斯坦的书，但是却始终未能如愿。

萨尔兹曼创作的《耶路撒冷》是布朗卡特-勒佛拉特负责印刷的最后一本书。由于经济原因，勒佛拉特不得不关闭生意，从此宣告了一个摄影时代的结束。用摄影术语来说，这个时代可以被称为“表现时代”：因为任何一个涉足其中的人，都会对摄影的过程尤其是摄影的表现力惊叹不已。福克斯·塔尔博特在介绍关于卡罗摄影法的书和他在1844年至1846年期间为《大自然的画笔》写的评论中说：“照片，假如剥除任何附加的观点，而仅以其所有的特性来看，只不过是连串或者形形色色强烈的灯光投射在相纸上，并在上面形成深色的投影。”塔尔博特暗示在他的照片中含有某种寓意，虽然他此言不虚，但是在19世纪40年代和50年代拍摄的大部分照片，都是一些“强烈的光”和“深深的影”，或者是物品显示在照片上的样子。因此，摄影并不是一种完美的艺术媒体，至少和绘画相比是如此，而且摄影师在拍摄的时候只能依赖于所提供的光和影。这些摄影师喜欢拍摄在照片上显像效果较好的物体。例如，卡尔弗特·理查德·琼斯拍摄了许多海滩船只的照片，并采用强光和阴影将这些船只拍摄成具有雕塑效果的景物。另外，人物摄影也是采取同样的原理进行拍摄，其中尤以苏格兰卡罗摄影家戴维·奥克塔维厄斯·希尔（1802年~1870年）和罗伯特·亚当森（1821年~1848年）最为出名。这两位摄影师共事，一直到1848年亚当森去世。1843年，希尔和亚当森合作，拍摄了一系列爱丁堡附近的纽海芬渔村的男人、女人和儿童（图543）的照片。这些照片可能是为吸引慈善捐助而拍摄的，因为在当时捕鱼是一个危险的行业。这些照片之所以能保存下来，并不是因为照片具有文献记录的功能，而是因为这些照片是将事物呈现在世人眼前的证据。照片中的男人们身穿黑色外衣和白色帆布长裤，女人们则身披披肩并穿着黑白相间的裙子，好像他们这样的穿着正是为了弥补照相机的局限性。照片上的人物，尤其是女人们极具轮廓感，因此吸引了一批20世纪20年代和30年代的现代主义观众。

直到19世纪50年代后期的摄影艺术往往给人一种无拘无束

且充满浪漫的美感。每个审视照片的人都必须仔细领略照片的内涵以及其可能表达的意思，也就是要注意福克斯·塔尔伯特所说的“照片与生俱来的特质”。观众还必须自己理解照片内容以外的东西，其中包括“大量的具体细节，这些细节增加了照片的真实性，但是却没有任何艺术家愿意不辞辛苦地将这些自然的细节复制下来”，塔尔伯特拍摄的著名照片《草垛》（图540）就是一个例证。《草垛》中表现的“具体细节”并不多，主要是一个梯子和一把割草刀，但是人们需要很长时间才能将它们分辨出来，长得足够将照片与《圣经》中的《以赛亚书》第40章第6节联系起来：“凡有血气的尽都如草”，但是与上帝不朽的语言相比这思考的时间又是多么短暂！因此，了解摄影的意义或许需要时间，但是再怎样也只不过令人想起《圣经》中的箴言而已。

由于蛋白和火棉胶的应用而使曝光时间大大缩减，因此虽然盐化照片和蜡纸底片的时代到19世纪50年代后期就基本结束了，但是还并没有完全被淘汰。事实上，那些勇于尝试改进摄影技术的人也是前卫艺术的成员。英国的许多卡罗摄影师通常认识福克斯·塔尔伯特，或者和他有某种关系。50年代法国的杰出摄影师们都在40年代后期在巴黎，尤其是在画家保罗·德拉罗什（1797年~1856年）的画室里受过集中培训。但是最主要的是，一些普通人也开始对摄影产生了兴趣。1851年在伦敦举行的世界博览会和1855年在巴黎举行的全球博览会等重大活动，促生了大批对摄影感兴趣的观众。这些新的观众最先接触的是立体摄影。立体摄影是19世纪50年代后期发明的一项摄影技术，但是却常常不被摄影史所承认。

彼时的立体摄影仍然是非常低级而平常的，因此很难想象立体摄影应该在任何重大历史中占据什么重要角色。1850年，大卫·布鲁斯特爵士（1771年~1868年）发明了手提式立体透视镜。这种手提式立体透视镜可以使人从一对镜头中观看两张同样的照片。将这两张照片结合起来观看的效果，就产生了奇妙的真实立体感：三维的图像出现在眼前，形成了以纵深水平面为背景的透视图画。从19世纪50年代到20世纪30年代间，约有数百万张立体摄影卡片问世。而制作这些立体摄影卡片的过程通常也和立体摄影史一样，仿佛和一般的摄影美学史格格不入。这些杂乱的艺术很难令人领略其中的美感。例如，街景、珊瑚的断片、石头、茅屋、树木和行星体等还会随季节的变化而变化。但是，当制造商对立体摄影进行改良之后，立体照片产生了前所未有的吸引力。尤其值得一提的是，制造商们在放置图片的卡片中增加了缝隙，并在这些缝隙之间插入彩色薄膜，模仿街灯或是窗户的效果。随着灯光的调整，白天的光线会变得像煤气灯的光线一样昏黄。立体照片的生产商几乎

尝试了各种可能想象到的主题，从最一丝不苟的地理勘查，到鬼魂、骷髅和身穿铠甲的骑士等造型，无一不有。在当时成千上万家生产公司中，最著名的是伦敦的立体照片公司，美国的E.安东尼（1818年~1888年）和HT.安东尼（1813年~1884年）公司，以及巴黎的里昂·勒维公司。历史学家提供了惊人的统计数据。例如，1862年，伦敦立体照片公司在六个月内售出了30万张伦敦世界博览会的立体照片。一位波士顿的制造商查尔斯·波洛克曾经在19世纪70年代声称，他的工厂每天需生产三千到四千张立体照片。到1900年，世界上最主要的两家立体照片制造公司均属于美国公司；其中一家是1882年成立的安德伍德兄弟公司，另一家则是由宾夕法尼亚州米德维尔的B.L.辛格利成立的基斯通图片公司。

立体照片的改革产生了深远的影响。立体照片从一开始就明确地表达了摄影中隐含的意思，即表现摄影本身就是有趣的，而类别却并不太重要。例如，过路的人、采茶的人、犀牛、石头和一根筏下的圆木，都可以作为立体照片的表现主题。在立体照片中，一根圆木可能和任何珍禽异兽一样吸引人的注意。在很长一段时间里，立体摄影“艺术家”可以自由地创作各种新内容，采用任何主题，只要这些题材可以表现立体的深度。当时人们普遍喜欢的立体照片类型之一是一位阿尔卑斯山导游的照片，这位导游身穿深色的西装，在冰天雪地中带领着身后一列游客登山（图549）。但是，此时似乎大众已经失去了对摄影艺术的鉴别能力，或者说根本没有培养这种鉴别能力。一直到数十年以后，新闻和地理才逐渐成为主要的摄影类型。及至19世纪90年代，立体摄影师才开始拍摄重大事件。例如，1898年爆发的西班牙美国战争、1899年至1902年期间的布尔战争，以及1904年爆发的俄罗斯日本战争。这些照片成为介绍地理和历史系列事件的资料，并随着插图作品在20世纪20年代之后的发展被作为参考资料收录其中。

立体摄影文化着实令人担忧。在19世纪40年代和50年代，照片还只是一种微不足道的媒体，仅限于艺术家和业余爱好者使用。不仅如此，立体摄影业在商业上也几乎没有什么影响，即使罗杰·芬顿（1819年~1869年）打破先例，拍摄了1855年爆发的克里米亚战争，但是却没有买主问津。显然，有一些观众只对高雅文化感兴趣。而高雅文化显然受到了摄影这种新艺术的挑战，甚至从其中窃取了一些东西。立体摄影表现与众不同的事物，例如，站在屋前狗窝边的一只狗。英国艺术摄影家亨利·皮奇·罗宾逊（1830年~1901年）（图552）立志超越立体摄影。罗宾逊从一系列分开的底片中，制成复合照片。罗宾逊曾经师从在英国工作的瑞典摄影家奥斯卡·雷兰德（1813年~1875年）。而雷兰德的主要作品《两种生活方式》（1857

年)，是根据拍摄的拉斐尔的名画《雅典学院》（1511年）的照片合成的。雷兰德的摄影风格亦正亦邪，或者说是介于道德的自我控制力和充满放荡的感官之欲，以及百无聊赖的世界之间——这正是立体摄影文化的写照。罗宾逊的题材容易走极端，并对人的思想产生影响：例如，罗宾逊于1858年创作的作品《消逝》以死亡为题材。这幅艺术作品是他采用五张底片制作的合成照片。罗伯逊还深受诗人阿弗雷德·洛德·丁尼生的影响，在1861年为悲剧故事《夏洛特女郎》创作了插图。故事中曾经孤独的女主角后来被醉生梦死的生活诱惑而堕落——另一个立体摄影的写照。罗宾逊在艺术领域的继承人和同仁是朱利亚·马格丽特·卡梅隆（1815年～1879年）。这位自学成才的摄影师对丁尼生的崇拜和钦佩远甚于罗伯逊。卡梅隆的作品中以丁尼生为题材的是她于1874年创作的《兰斯洛特和圭尼维尔女王的告别》（图551）。这幅作品描绘的是两位坚守贞操的恋人。卡梅隆的作品以类别为基础，也就是说她相信个性和类别的再现。卡梅隆以现代人物为模特来拍摄《圣经》中的著名人物，例如，以弗他王或者亚哈随鲁王等，仿佛这些人物死后重生，只是与他们的前身一样经受同样悲惨的命运。卡梅隆作品中的主题充满了人物原型的光辉。这些原型属于一个遥远的世界，至少与对单纯景象的需求永无满足的立体摄影文化不同。

在法国，人们也对摄影这种新的大众文化进行了尝试和体验。其中的佼佼者肖像摄影师加斯帕尔·费利克斯·图尔纳雄（1820年～1910年）。图尔纳雄多以“纳达尔”这个名字闻名。纳达尔的弟弟阿德里安（1825年～1903年）在19世纪50年代早期曾经接受过古斯塔夫·勒·格雷的指点，并且最初和纳达尔一起合作。50年代后期，纳达尔在巴黎以善于肖像摄影而闻名，并为当时的杰出艺术家、作家、音乐家和波希米亚人拍照。从照片中看，这些人大部分都在镜头面前面无表情，而照片的背景也很单一，只有欧仁·德拉克洛瓦曾经在1858年拍照的时候摆出了拿破仑的姿势。纳达尔的审美格调显然是怀旧而又浪漫的，并且以不受新时代影响的个人主义为前提。纳达尔的作品设定了一种法国基调，而这种基调此后在危机时期开始形成气候。

在美国，立体摄影之所以受到广泛的欢迎并得到长足发展，和19世纪60年代的勘察摄影不无关系。美国的国情相当特殊，这是因为从1862年到1865年之间的美国内战催生了前所未有的美国摄影团体。由马修·布雷迪（约1823年～1896年）以及亚历山大·加德纳（1821年～1882年）雇佣的摄影师，拍摄了北方战况的大致情形，并且特别突出了北方军在工程和供给方面的功绩。担任拍摄的几位摄影师，其中最著名的是提摩西·欧苏利文——他后来为美国西部的地理勘测提供义务服

务，这些地理勘测包括克拉伦斯·金负责的自1869年至1872年期间的40°平行线地理探索和乔治·惠勒中尉于1871年进行的爱德华州、犹他州和亚历桑那州的地理勘测。充满了广阔的沙漠和崇山峻岭等浩瀚景象的勘测照片，弥补了以内战和喧嚣大都市纽约的新立体照片为特色的商业市场。这些新立体照片包括了E.安东尼和H.T.安东尼公司的作品（图547、图548）。

立体摄影的革命将摄影业推上了新的历程。立体摄影不经意地为摄影业引进了一系列的新领域，例如，拍摄街景和记录片。不过，立体摄影的自身发展似乎就此停滞不前。例如，纽约的安东尼公司可以拍摄更多的城市街景，但是这些照片看起来十分雷同，而且从事立体摄影的摄影师也从未获得成功和声名。但是，立体摄影革命的意义却被吸纳并扩展到了其他领域。照片中的日常生活景象即使看上去不过是车来车往，却令人感到十分有趣。摄影师使用的全景镜头，能够将镜头下的日常生活展现到极致，甚至如恢宏的史诗一般。在照片中，五六十人横贯全景画面的景象，与立体的审美相比更能充分地表达日常生活的概念。在英国，乔治·戴维森（1854年～1930年）和A.H.罗宾逊（1864年～1930年）在19世纪90年代开始着手进行全景摄影。这两位摄影师都使用了新型的柯达全景摄影器材。

立体摄影拍摄的物体，看上去好像置身于带有明显缝隙的真正空间。立体摄影暗示了人们如今可以更接近时间和空间。在美国，英国摄影师埃德沃德·迈布里奇（即后来的Eadward Muybridge）开始研究摄影的“瞬间性”。迈布里奇在旧金山的伍德沃德娱乐园里拍摄杂技演员、雕像和保护动物等商业性立体照片。迈布里奇拍摄了运动中物体的多张照片，为的是研究马是如何奔腾，或者人是如何奔跑、拳击和扭打的。为了获得准确的数据，迈布里奇的模特在校准过的背景前活动，为了便于测量。后来，从20世纪40年代开始，迈布里奇拍摄的这些看似奇怪的情景，开始代表丧失客观性，或者以机械代替人的过程。迈布里奇的实验一直持续到19世纪90年代。在法国还有另一位和迈布里奇同时代的人，艾蒂安·朱尔·马雷（1830年～1904年）进行了同样的试验。这两位摄影师的研究，尤其是马雷的研究，对移动照片——电影的发展作出了贡献。

立体摄影是与众不同的，更因为涉及幻觉而不同于其他的艺术形式。放进一部机器的卡片本身并没有什么特别之处，但卡片带给人的却是空间的幻觉感，而这种空间幻觉却和19世纪40年代卡罗摄影师所拍摄的图像毫无直接瓜葛。立体摄影带来的景象似乎已经足够令人惊叹，但是却令那些被剥夺了读书和再造机会的观众感觉被轻视。这一点和从事画意摄影的先驱们给他们的观众的感觉是一样的。立体摄影虽然促成了画意摄

影的复兴，却并没有完全按照卡罗摄影师所期望的方式。希尔和亚当森拍摄的照片在19世纪90年代被一位新绘画摄影师詹姆斯·克雷格·安南（1864年～1946年）重新发现并进行了复制。最初的画意摄影是结构性的，以目测为依据，即通过以强光和阴影等为主的自然迹象来重新测算物体的外表。相反，新的画意摄影是精神性的。它提出，摄影师是能够特别地接触自然现象的艺术家，他们具有足够的天赋可以察觉物体外表下内在的和谐。在摄影发展历程中的所有实践细节之中，存在着一个理想的方式，可以在事物中予以察觉，或者通过它们展现出来。但是对于这一点，画意摄影师们却并不确定。福克斯·塔尔伯特所定义的“实践证明”，最好的例子是《草垛》。《草垛》中的“大量的微小细节”被认为会分散观众注意力，于是摄影师采用柔焦镜头尽量减少这些细节。阿尔文·兰登·科伯恩（1882年～1966年）、乔治·戴维森、罗伯特·德马钦（1859年～1936年）、J.C. 阿南、阿尔弗雷德·斯蒂里兹（1864年～1946年）、克莱伦斯·怀特（1871年～1925年）以及威廉·伦琴（1845年～1923年）和其他画意摄影师，都认为摄影的关键是和谐的形式，表现在构图、重复和理想比例等各个方面。由于事实只能是凭感觉而不是凭视觉而见，这就意味着摄影师们深谙摄影具有比喻性的道理。摄影的和谐感，当然最能体现在原始的自然界中，例如，在树林中、海岸边以及崇山峻岭中。但是，画意摄影家也能捕捉到城市中的和谐，其中一部分原因是城市可以被看成是由各种能被人感知的力量凝聚的有机体。这些力量包括了电话和将城市的多方面凝聚为一体的其他力量。

X光照片也是新画意摄影发展中的一个组成部分。X光是威廉·伦琴（1845年～1923年）于1895年发现的，而此后不久就出现了X光照片，向人们展示眼睛所看不见的潜在事实。摄影的

另一项重大成就与天空中的星星有关，并且自摄影诞生以来就已经被提上日程。1887年，世界各地的天文学家决定统一制定一幅星空图。而1890年拍摄的猎户星座和仙女星座旋转星云照片，也是摄影界的重大事件。

不过，摄影很快对画意摄影发起了期待已久的新挑战。1907年，法国发明家奥古斯特和路易斯·卢米埃发明了一道彩色幻灯片，称之为“彩色底片”。“彩色底片”是在玻璃片的一面洒上红、蓝、绿不同颜色的淀粉粒，而这些颗粒上粘有全色感光剂。“彩色底片”的图像优美，直到20世纪30年代才被停用。但是，“彩色底片”重新引发了画意摄影家们的顾虑，因为“彩色底片”再次使得“拍摄的现象”成为摄影最关键的中心。1907年之后，“现象”不再是那些立体照片中的岩石和树木，而是物体的表面和大气层。例如，氤氲的薄雾、橘子和柠檬，以及各种鲜美芬芳的东西的外表。人们以从未有过的眼光欣赏世界，却很少分析和理解它，或者虽然欣赏世界却随心所欲毫无节制。事实上，色彩的享乐主义与一个越来越注重社会和民族问题、新闻和信息的时代风格背道而驰。色彩以其非价值方面的影响，继续推销着享乐主义，并象征着颓废。

摄影界的先锋

敢为天下先的摄影师们所面临的问题是何种题材可以以摄影的方式来表现，以及怎样表现这些题材。这些摄影师们所采用的摄影媒体，即使令人信服，也只能借助诸如阴影等自然发生的景象对事物进行简单的描述。

例如，福克斯·塔尔伯特拍摄的著名的《草垛》（图540），照片的焦点是一个梯子，这正是摄影先锋们所依赖的标准化风格。大多数卡罗式照片，即19世纪40年代的盐化纸照片，必须对其突出强调的部分和阴影进行研究。而且，如果不采用图解



的方式，照片也不能表现实际的距离：卡尔弗特·理查德·琼斯拍摄的一幅著名照片——《马尔他的盐滩》（图541）就是一个有名的例子。

达盖尔式摄影法，是拍摄在涂银铜版上的照片。达盖尔式摄影法拍摄出来的照片，展现了一个完全不同的世界，仿佛整个世界都沉浸在一片月色中。那种幽灵般或虚幻的感觉，由于增加了保护釉（为避免银版照相法式照片和空气接触）显得更加幽冥。由于这种照片的表面像镜子一样反光，所以拍摄出来的图像很难辨认。这些照片有时候被用作制作版画的底稿，但是照片的内容会被删减，以便清晰地呈现出光线来。

亚历山大·约翰·埃利斯博士在1840年至1841年期间在意大利制作的大量银版照片，是首次系统地使用了达盖尔发明的摄影技术（图542）。这些照片原本的用途是制作版画，虽然实

际上并没有如此。将最细微的注意力放在那些图片的细节上，既是达盖尔银版摄影术的长处也是其短处，因为这些细节（例如，涂鸦画和石碑残片等）正是通常被绘画艺术排除在外的。

从另一方面而言，卡罗式摄影技术在拍摄事物的时候，似乎修改了事物的表象——这一点是卡罗式摄影技术的优点。埃利斯拍摄的意大利令人充满好奇，而戴维·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森拍摄的人物肖像（图543），则一直被看成摄影艺术品。这些人物肖像是希尔和亚当森在19世纪40年代中期，利用福克斯·塔尔伯特发明的卡罗式摄影技术在纽黑文的苏格兰渔场拍摄的。拍摄这些人物肖像的目的是向慈善人士介绍渔民的生活，由于照片是在室外的强光下拍摄的，因此产生了一种雕塑般的和谐统一的效果。希尔和亚当森拍摄的人像似乎在当时没有产生什么影响，但是却是人们第一次以摄影的方式对劳作的人们进行的广泛研究，并且预示这种表征式肖像将成为20世纪30年代及其后期的意识形态艺术的代表。



图540：对页左图，威廉·亨利·福克斯·塔尔伯特（1800年～1877年），《草垛》（约1842年），盐化纸照片，巴斯，皇家摄影协会。

图541：对页右图，卡尔弗特·理查德·琼斯（1804年～1877年），盐滩，圣保罗湾，马尔他（1845年～1846年），盐化纸照片，布拉德福德，国家摄影、电影和电视博物馆。

图542：左图，亚历山大·约翰·埃利斯（1814年～1890年），《蒙卡瓦罗广场》（1841年6月5日），达盖尔印银版照相法，布拉德福德，国家摄影、电影和电视博物馆。



图543：右图，戴维·奥克塔维厄斯·希尔（1802年～1870年）和罗伯特·亚当森（1821年～1848年），《亚历山大·拉瑟福德，威廉·拉姆齐和约翰·李斯顿》（约1844年～1845年），卡罗摄影底片盐化纸照片，巴斯，皇家摄影协会。

摄影的表现力

1850年是摄影界美学的分水岭。这一年的5月，法国摄影家和印刷师路易·德西雷·布朗卡特-勒佛拉特发明了蛋清印纸；同年6月，摄影历史上的主要艺术家，另一位法国人古斯塔夫·勒·格雷，公开了蜡纸底片的制作方法。

这些摄影的新方法给19世纪40年代的摄影作品的图式框架增添了空间的角度感或可触感。虽然19世纪的一些器具和装置，例如，栅栏、楼梯、装轮辐的车轮、围栏，都留存了下来，但是蜡纸和蛋清却使得人们可以拍摄那些原来只能想象的景色——深不可测的水体、森林和建筑中的景色。例如，勒·格雷拍摄了大量的陆地风景和海景照片，主要表现细致的图案，为的是与空旷的风格形成对比（图544）。的确，有时候照片中显现的一切并不成比例，使得人类显得极其渺小。



勒·格雷经常用两部相机，并且冲印两张底片：一张为天空，另一张为色彩灰暗的陆地或海洋。

勒·格雷的艺术风格是浪漫的，有时候甚至是悲惨的（至少是他拍摄的那些陷入险境的人们）。19世纪50年代的摄影正是以这种悲惨的风格为代表，其中包括勒·格雷拍摄的英国同时代摄影作品和罗杰·芬顿的作品（罗杰·芬顿以拍摄了1855年克里米亚战争而著名），以及那些拍摄恢宏风景的摄影师的作品，如《哈伍德庄园的露台》（图545）。

此时，还出现了另外一些杰出的摄影师，其中包括查尔斯·克里福德。查尔斯·克里福德是英国人，并于1852年到1863年期间在西班牙进行摄影创作。查尔斯·克里福德以同样

的浪漫风格进行创作，但是他的作品主要突出古代的建筑（图546）。这个时期的摄影将拍摄历史遗迹放在最主要的位置，如埃及和印度的庙宇，西班牙的教堂。古代的遗迹，没落王国的标记，也成为拍摄的对象，成为历史发展轨迹中的瞬间凝固。

19世纪50年代后期出现了立体摄影，而此时也正是浪漫主义风格盛行的时期，因此为格雷和芬顿的历史遗迹题材赋予了一种神奇而壮观的色彩。到19世纪60年代中期，摄影艺术已经不再流行浪漫主义的风格，因为这种浪漫主义风格与此时萌芽的平凡艺术主题格格不入，而立体摄影正是展现这些主题的绝佳的方式。

图544：对页上图，古斯塔夫·勒·格雷（1820年~1862年），《海洋汽轮》（约1856年），蛋清照片，伦敦，迈克尔·威尔逊收藏。

图545：对页下图，罗杰·芬顿（1819年~1869年），《哈伍德庄园的露台和公园》（1860年），湿版火棉胶底片印制的蛋清照片，巴斯，皇家摄影协会。



图546：查尔斯·克里福德（1800年~1863年），《圣格瑞永大学校门》（约1860年），蛋清照片，伦敦，迈克尔·威尔逊收藏。

立体摄影的时代

立体摄影的时代始于19世纪的50年代后期，并且在20世纪20年代逐渐走向尾声。立体照片卡虽然被人们收集，但是却从未被收录进摄影艺术史。其中一部分原因是因为这些照片主要表现奇观和幻觉，另一部分原因是这些照片看起来不符合常规。

例如，街景摄影在20世纪60年代的纽约盛极一时，但是由19世纪60年代E.H.安东尼公司生产的纽约立体照片卡片（图547、图548），是早期立体摄影的主要题材。几乎



所有和摄影有关的艺术运动、风格和主题，都首先通过立体摄影进行尝试。而任何能够在空间表现的事物也都能以立体摄影的方式进行试验。如街道、道路、台阶、桥梁以及装吊灯的房间等。

19世纪的60年代中期发明了透明纸卡。这种透明纸卡常常被和彩色薄膜一起贴在窗户、门和信号灯后。由于观众在观看立体照片的时候可以调整光线，因此白天的景色可以被调暗到黎明或黄昏，用来显示月亮、星星和有灯光的窗户。

立体照片上面所展示的城市令人心驰神往，充满了神秘感。而最纯粹的立体摄影艺术是阿尔卑斯山的风景，其中最著名的风景是由多诺赫的阿道尔菲·布劳恩和沙莫尼的特拉兹公司拍摄的。摄影师将这些风景照片制作成一个系列，以导游和

雪地中排成一系列的游客为特色，直接地表现了画意的空间（图549）。

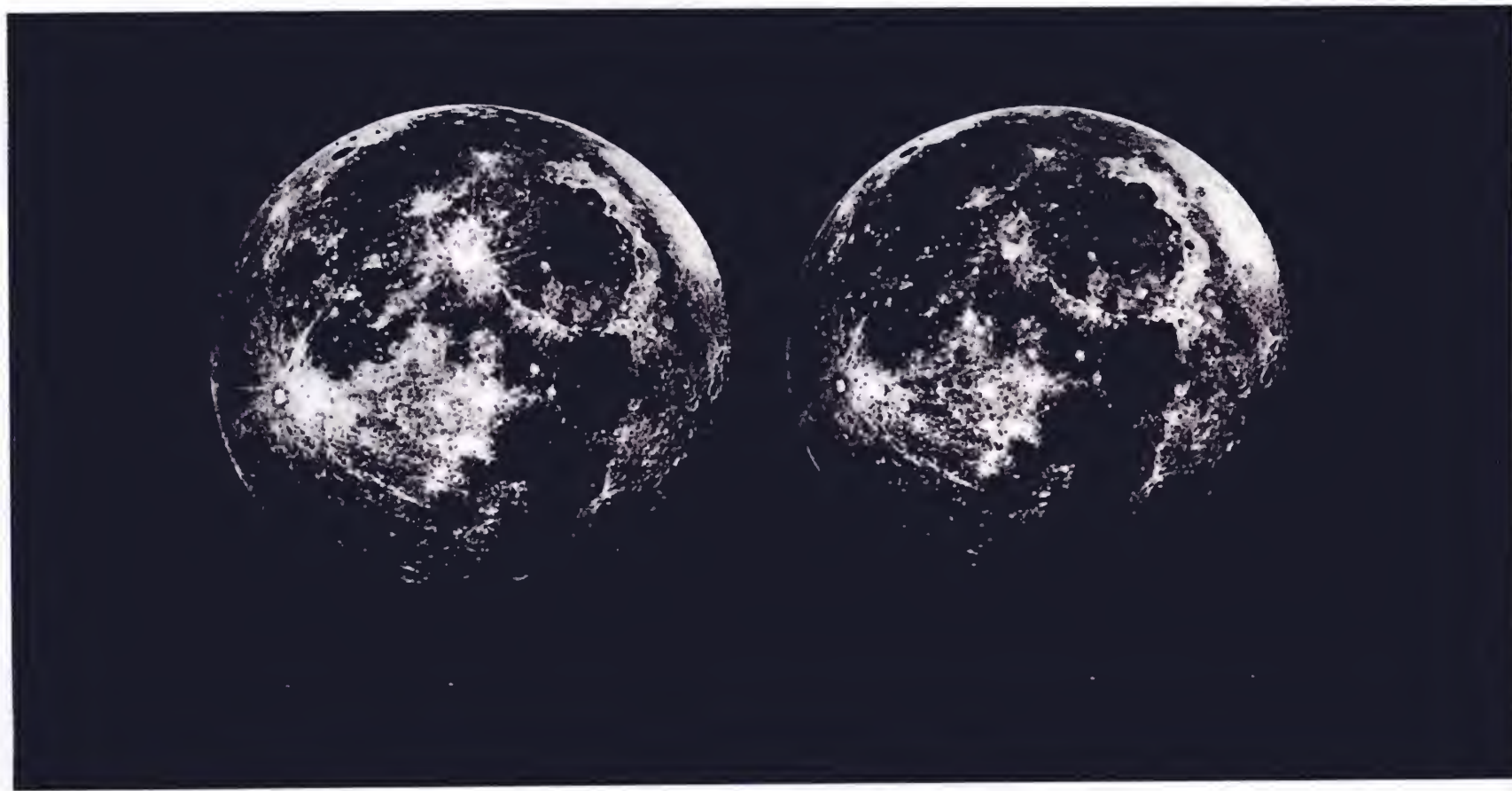
起初，立体摄影艺术家只是小规模地探索摄影技术，因为立体摄影的艺术市场尚待开发。但是到了1900年，立体摄影的艺术市场已经充分得到研究和调查，于是各种公司纷纷合并来扩大规模获得经济效益。此时，立体照相卡片以一百张一套出售，内容涉及地理和历史事件等。事实上，在经历了19世纪60年代的反复试验之后，立体摄影的职责已经十分清楚。但是个中原因主要是观众们对这种艺术不再陌生，并且具有了国际一体化的思想意识。立体摄影之所以带给人们这样的思维，通常是因为立体摄影的包罗万象，更尤其是它对现象的执著，例如，以代表空间和星球的月亮为主要拍摄的重心。

图547：对页上图，E.H. 安东尼（1818年～1888年）和T.C. 安东尼（1813年～1884年），《雨天中的纽约百老汇》（约1860年），蛋清立体照片，布拉德福德，国家摄影、电影和电视博物馆。

图548：对页下图，图547的细节。

图549：右上图，阿道尔菲·布劳恩（1811年～1877年），《瑞士多诺赫的冰山》（约1860年），蛋清立体照片，布拉德福德，国家摄影、电影和电视博物馆。

图550：右下图，乔治·W. 格里飞斯，《满月》（约1900年），立体照片卡，银盐明胶照片，布拉德福德，国家摄影、电影和电视博物馆。



史诗和个人

在19世纪50年代开始的立体摄影时代，摄影已经独成气候，形成了自己的市场，但是却在同时失去了业已获得的美学声誉。此后，这种艺术媒体由于极容易被普及而屡受困扰。

卡梅隆女士于1863年开始从事摄影，并提倡一种与众不同的摄影文化，即以与她同时代的人物反映《圣经》和其他史诗中的传统角色。卡梅隆利用了类型化理论，并借用了《圣经》研究，例如，约瑟夫的绝处逢生，代表着基督的再生。在某种程度上，卡梅隆创作的摄影主题被认为是英雄和悲剧人物的再

生。由于现代文明已经被物质化了，因此卡梅隆赞同禁欲的主题。卡梅隆曾经试图表现阿弗雷德·洛德·丁尼生于1875年出版的《国王之歌》中两个私下恋爱的恋人依依道别（图551）。他们之前都曾经效忠于亚瑟王，而亚瑟王不仅仅是兰斯洛特的君主，更是圭尼维尔王妃的丈夫。在资本主义社会的温床中，正因为英雄主义是不可能的，因此才成为人们的理想。

亨利·皮奇·罗宾逊创作的《她从来没有说出她的爱》（图552），表现了在沉默中忍受痛苦的主题。这幅作品的名称来自于《第十二夜》，描绘的是故事中的薇奥拉，正“坐在那儿，就



图551：左图，朱利亚·马格丽特·卡梅隆（1815年~1879年），《兰斯洛特和圭尼维尔女王的告别》（1874年），湿版火棉胶底片印制的蛋清照片，巴斯，皇家摄影协会。



图552：右上图，亨利·皮奇·罗宾逊（1830年~1901年），《她从来没有说出她的爱》（1857年），湿版火棉胶底片印制的蛋清照片，巴斯，皇家摄影协会。



图553：右下图，纳达尔（加斯帕尔·费利克斯·图尔纳雄，1820年~1910年），《戴奥菲尔·戈蒂耶》（约1855年），湿版火棉胶底片印制的蛋清照片，洛杉矶，J.保罗·盖地博物馆。

像石碑上雕刻的坚忍女神”。罗宾逊用几张底片制作了这张复合照片，并在《消逝》中采用了相同的姿势。《消逝》是罗宾逊于1858年制作的复合照片，讲述的是肺结核导致的衰竭死亡。另一方面，法国对这种新摄影艺术的反应是认可并确立了一大批现代艺术家的地位，不过仍然是按照浪漫主义风格来确立这些人的地位。纳达尔（加斯帕尔·费利克斯·图尔纳雄）从19世纪50年代中期开始从事摄影，拍摄了许多画家、音乐家和作家（图553）的肖像。这些人物的背景十分普通，身上则常常穿

着厚重的外套，好像刚刚从巴黎波希米亚人居住的破烂街道中走出来。

在美国，由于19世纪60年代的内战，人们更注重摄影的实用性，同时将英雄与创业家等同起来，仿佛正在等待他的舞台，只不过这个舞台是广阔的人烟荒芜的大西部。查尔顿·沃特金拍摄的西部照片（图554），如冰河般宁静，没有暴风骤雨，好像一件固定的物体在等待着什么发生，又像是非有机体系统中的有限的物质。



图554：查尔顿·E.沃特金（1829年~1916年），《绝壁》（1867年），玻璃底片印制的蛋清银盐照片，52.2厘米×38.8厘米（20又1/2英寸×15又1/4英寸），纽约，吉尔曼纸公司。

画意摄影

画意摄影始于19世纪90年代，并延续到20世纪20年代。画意摄影是艺术家们发起的一种艺术潮流。在这些艺术家生存的时代，立体摄影就是一切摄影，而新式的柯达照相风格更必不可少，这两者缺一不可。与此不同的是，画意摄影本来应该是同步拍摄的，或是将画面作为整体拍摄，这是因为画意摄影旨在在观众和风景之间形成一种普遍而且直观的关系。在霍夫迈斯特兄弟拍摄的树胶照片《干草制作工》（图555）中，干草制作女工正收工回家，远处的风景不但是她身后的背景，更代表了她此时的心境。这位女工代表了一种在空间中的存在形式，而摄影家以一种客观的角度突出了她所处的环境，顺应了那个时代的审美情趣。



图555：上图，西奥多·霍夫迈斯特（1863年~1943年）和奥斯卡·霍夫迈斯特（1871年~1937年），《干草制造作工》（1899年），血红色树胶照片，巴斯，皇家摄影协会。



图556：左图，弗雷德里克·H. 埃文斯（1853年~1943年），《台阶的海洋》（1900年），铂金底片照片，巴斯，皇家摄影协会。

画意摄影家也是理想主义者，他们的思考方式和谐划一，并且注重比例和对称：画意摄影中最常见的是区分照片中的大地和天空，但是有时候则是以河岸边的一排树木来表达其中的韵律。画意摄影艺术的个中翘楚——英国摄影家弗雷德里克·H·埃文斯采用基督教题材来表现画意摄影的和谐感。例如，埃文斯拍摄的《台阶的海洋》（图556），画面中的多级台阶代表波涛汹涌的海洋，而画面中心是一块巨石，代表着坚定的信念。

按照画意摄影的规则，其作品的含义往往含糊不清。从这一方面看，画意摄影运动预示了20世纪和30年代兴起的“直接表现”摄影艺术。由于艺术家所持有的观点或者是仅仅由摄影表现出的意义，很可能是武断和虚假的，因此令人厌恶。一位

“伟大的”艺术家，是由大自然赐予信心的人，例如，德裔美国人阿尔弗雷德·斯蒂里兹。斯蒂里兹曾被授予意大利爵士荣誉勋章，是《摄影作品》（1903年~1917年）杂志的编辑。他拍摄的《三等舱》（图557）在1907年以凹版照相印刷的方式出版。这些照片乍看起来，好似是从记录片角度来研究劳动阶层的旅行者，但是观众往往到后来才能慢慢体会到照片的含义。例如，低层甲板上的妇女和阳光照射下的船板，仿佛是秘密的符号或密码。斯蒂里兹运用象征主义，赋予他的作品一种个人的，甚至是私密的色彩。如果说霍夫迈斯特兄弟拍摄的摄影作品是集体创作的艺术，那么在1900年之后斯蒂里兹的作品则开创了美国前卫摄影艺术的先河，并且持续了整个世纪（至少到20世纪70年代）。

伊恩·杰弗瑞

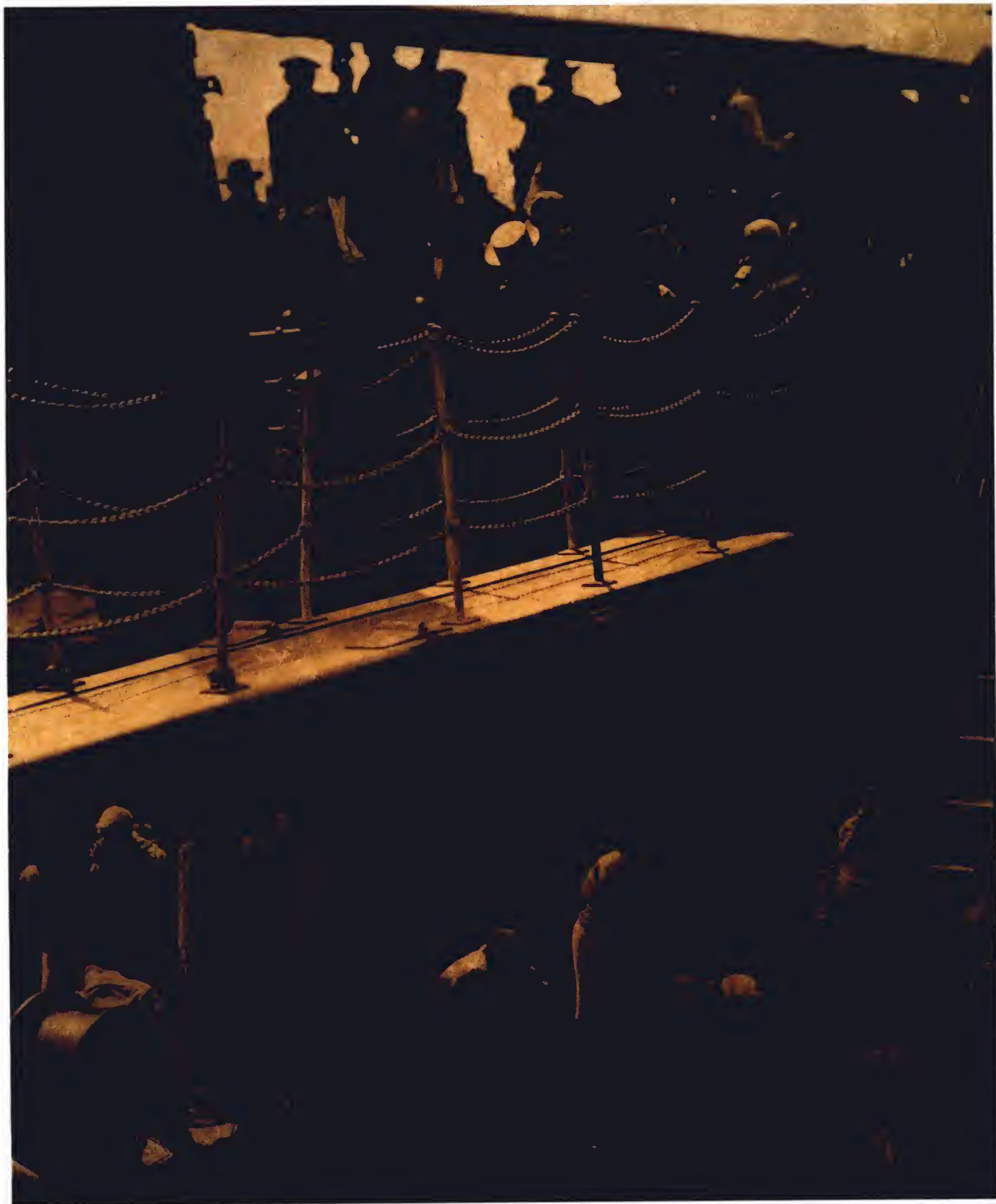


图557：阿尔弗雷德·斯蒂里兹（1864年~1946年），《三等舱》（1907年），凹版照相，巴斯，皇家摄影协会。

从1770年到1914年之间的一个半世纪中，工业化、城市化和帝国的发展，以及大规模市场的兴起，在不同时期对西方国家产生了不同程度的影响。不过，我们仍然可以从其对设计、制造和消费的影响中分辨出普遍且相似的规律。工业化改变了物品的制造方法，而城市化又改变了人们的消费方式。帝国的发展则不仅改变了可取材料的范围，将市场多样化，而且引进了新的审美趣味。那些曾经只属于上流社会的时尚风格，如今也已经融入了更多不同阶层人的生活。无论此时设计被视作国家的象征，还是经济富强的标志，抑或是志在满足消费者的期望，这些变化都重新点燃了人们对设计的兴趣。

这段时期的设计历史，历来被认为是从新古典主义过渡到现代派运动（图558～图566）的风格演变史中的一部分，但是这种方法却也存在弊端。因为大部分的艺术风格都是事后才被命名，而且各个风格的命名也缺乏严密性。例如，很多风格的名字，往往或者是在年代上，或者是在某些意识形态规律、形式特点上，相互重叠，因此一个专家眼中所谓的“美学运动”，在另一位专家看来则是“工艺美术运动”。不仅如此，这些艺术风格的名字暗示着同一风格的艺术态度和实践方法具有一致性，但是实际上这两者常常并不一致。虽然这段时期的大部分设计风格往往具有共性，即都是往昔风格的重新复兴，而且这些风格的缔造者大多从历史中寻找意识形态以及美学的依据；但是塑造这些风格的方法却存在不同之处：有一些设计师力求与古代风格一致，而另一些设计师则以更自由化的方式来诠释这些风格的历史渊源。同时，并不是所有的设计风格都能被多数国家或者社会各阶层所采纳的。例如，比德迈式风格，主要在德语国家和其资产阶级中流行。相反，工艺美术运动却遍及了各个地区。可惜，工艺美术运动虽然旨在对大众普及艺术，但其所创作的作品却只有富有阶层才能有幸接触。

在这个阶段中最显著的特点是不同风格的转换交替较之从前明显加快，只不过这些风格流行的时限各不相同。例如，有一些风格（主要是新古典主义）历久弥新，而另一些风格（如新艺术派），则相对而言在很短的时间内就夭折了。这些风格变化的速度之所以快慢不同，其一是与相关设计刊物（图567～图571）的出版和发行数量的增多息息相关。另一个原因则是制造商过于

追求新图案。到18世纪60年代，里昂的丝绸工业已经开始在一年内更换两次样板。这种更新，一方面可以加强产品的多样化并且刺激交易，另一方面则可以在没有有效的版权保护措施的情况下避免剽窃。这一举措得到其他纺织品制造商的广泛响应：到1800年，制作服装所用的棉布上印染的图案已经开始随着季节的变化而进行变化，而家居织物的图案则每两到三年更换一次。在19世纪40年代，根据《设计期刊》估计“每年注册的印花布图案大约有六千幅以上”。

在这个时期伊始，虽然手工业已经历了手工学徒的递减和机械化兴起的冲击，但是手工业生产仍然很普遍。1765年由狄德罗和达兰贝尔合编的《百科全书》中的插图（图572），展现了机械化普及之前的艺术贸易范围。这本书通过对作坊活动的概括以及以图示的方法列举所用的器材，展示了手工制作的程序以及与银器制作、印刷和木柜制作有关的专业手工工具。这些表明了一位具有精湛技艺的手工艺工匠应该掌握的技术范围；但是也同时提醒我们，及至18世纪后期，机械化生产的主要特征，即劳动和专业分工的原则，在手工生产中已经得到明确的完善。

随着时间的推移，手工制作开始逐渐被机械化生产所替代，也被后来为人所熟知的“美国体系”所替代。这一替代的过程，照美国发明家伊莱·惠特尼（1765年～1825年）所言，是以“正确而有效地操作机器”替代了“只有通过长期的训练和经验才能获得的艺术家技能”。通过将设计和生产予以分割，采用标准化和相互替换的部件，并使用简化合理的操作程序和动力机器，半熟练和不熟练的劳工就能够生产大量商品。这个生产系统的主要原则在18世纪就已经传到欧洲，但是在美国第一次广泛并有效地使用则大约在1800年，起初主要被应用于生产武器和制锁的行业，后来才扩展到其他制造部门。到19世纪末，美国引进了进一步协调并合理化工业程序的措施，目的是为了使得生产力达到最大化，尤其针对生产新商品品种的产业。由美国工程师和工业社会学家弗雷德里克·温斯洛·泰勒（1856年～1915年）提出的科学管理原则，即“泰勒制”，首次在美国汽车工业全面应用，后来又被推广应用到其他行业。

机械化的程序（如：切割、印刷、压印、铸模、旋转、编织等）以及其合理化，并不是统一发展起来的。不同行业部门工

业化的步伐也显著不同。到18世纪末期，机械化已经在纺织行业中普及，但是与此相反，家具行业则一直到19世纪后半期，由于伐木行业技术的发展而出现更稳定的新材料，才改变了以非机械化为主的生产方式。不过，采用新材料和新程序对手工业工匠、设计师和产业工艺师都产生了普遍影响。设计和制作的分工形成了制度，减少了对熟练技工的需要，并随着标准化的不断普及，减少了设计师表达艺术个性和产业工艺师推陈出新的机会。

工业化和帝国的发展，给依赖于设计的制造业的分布带来了地理布局上的变化，新的制造业中心开始向占统治地位的传统中心提出挑战。例如，在英国，尽管大部分时尚潮流仍然起源于大都市，但是随着新生产方法的出现，加剧了镀银器皿（图574）生产商之间的竞争，并使得谢菲尔德和伯明翰能够在18世纪后半期对伦敦作为奢华金属器皿的生产中心地位提出挑战。到1820年，纺织印刷中心已经从伦敦转移到兰开夏郡。在法国，随着印刷棉布和平纹细布的风行，从18世纪80年代开始里昂丝绸的需求开始减少，而随着纺织品印刷中心于19世纪上半期在阿尔萨斯和诺曼底的兴起，位于茹伊昂若萨一家法国最负盛名也最成功的纺织品印刷制造商（1783年曾被指定为皇家制作商），开始日渐衰落。

新技术的应用还促使新型消费者的产生。利用雕刻滚筒（图575）在纸上进行印刷，使具有多种图案、品质各异的墙纸的大规模生产，从19世纪40年代开始成为现实。结果是，印刷墙纸不仅为不断增长的广大“中产”阶层所拥有，而且还被越来越多的技术工人阶层所拥有。在家具行业，新的铸模和挤压技术开始得以应用（图576），机器切割的表面装饰板让新的顾客群可以欣赏到精美的细木工。从19世纪中期开始，廉价印刷布和印刷纸图案的普及，与购买家用缝纫机的信贷计划结合起来，使更广泛的社会阶层都能够前所未有地追求服装的最新时尚潮流。新技术还促使商品及其设计问题的信息和评论在更广的范围内传播，由此促成了市场的形成。

在此之前，装饰曾经是工艺师展示艺术鉴赏能力的途径，因此离不开贵族和富翁的惠顾和解囊相助。不过，机械化生产往往倾向于结构简单的物品设计和可以轻易复制的装饰种类，但是工业革命使装饰得以普及。造成这看似矛盾的现象的原因并不难

理解。对制作商而言，装饰是强调机器生产独创性的渠道，也是掩盖所使用技术或材料存在的缺陷的途径，更是区分商品、影响或迎合消费者需求的方法。对许多设计师而言，装饰与艺术价值和个性表达具有相同的意义。而对于大众而言，装饰意味着艺术。

装饰将消费品与涉及工作环境的功能物品区分开来，并与熟练的劳动密集型生产和奢侈品消费的意念建立了关系，被认为表达了优雅和理想。因此，新的技术和材料，如电镀和浮凸印刷，纸型和杜仲胶以及装饰（图561、图574）等，被用于模仿熟练手工艺技巧和奢侈品的生产中通常看到的极为精美的风格。虽然幻觉效果和假材料（如人造大理石）为18世纪艺术家和设计师所称道，但是到19世纪中期形成了批评上述两种仿真效果和无限制使用装饰的意见。一部分可能是追求虚荣的问题，正如英国建筑师和设计师A.W.普金（1812年~1852年）所看到的，装饰品的大量生产和传播使普通百姓“摆出的装饰外表远远超出了他们的经济能力或身份地位”。另外也有设计原则的问题。普金认为，仿真效果是不诚实的，即材料应该这样用于揭示它们的内在特征，而滥用装饰则代表了“伪装的虚假观念，而不是美化的功效”。

普金和许多19世纪中期的设计“改革家”一样，并不反对装饰本身，因为它毕竟代表了设计的一个必要成分和文明进步的标记，他们反对的是对它的滥用和误用。这似乎是机器生产所产生的局部毛病。他的说教在英国维多利亚中期有一批忠实的听众，虽然有一些不同的重点，却在英国和其他地方引起许多人的共鸣，其中包括英国艺术评论家约翰·拉斯金（1819年~1900年）和设计师威廉·莫里斯（1834年~1896年）。莫里斯意识到商业原则起决定性影响，并使得工业生产成为核心问题。他认为，机械化生产剥夺了个人的创造力和个人参与的机会，从而失去了劳动中人性的一面，而且他认为这些机会可以通过恢复手工制作（图573）而重新获得。他的文章和实践例子，涵盖了各种手工制作，在19世纪后期产生了重大影响。各种以手工艺为基础的协会和团体在英国和其他地方纷纷成立，让志同道合的理论家和实践者走到了一起。因为拉斯金和莫里斯等评论家的批评，一些制造商在他们的产品中启用了手工制作或手工完工的“艺术”

内容。

对设计和生产质量问题产生顾虑的人不仅仅是建筑师和设计师们。对制造商品在经济成功中的作用的广泛认可，引起了一些政府官员质疑艺术和工业的关系，提议培养大众的品味和刺激设计的发展。其中的举措包括发起大规模的国内和国际展览，改革和扩大设计教育，创建实用艺术博物馆等。

在18世纪末，展览已经成为解决品味问题和促进制造商品的一个途径。英国美学家贺拉斯·沃波尔（1717年～1797年）注意到，伦敦市民对这类的展览，无论是机构组织的还是商业组织的展览，都越来越感兴趣。政府机关和部门在创办这类的展览中越来越能发挥作用。在法国，大革命之后，随着前“皇家制造者”的财富日益减少，促成了他们于1797年展出他们制造的器具，旨在促销。这引起了人们极大的兴趣，因为如一位官员在对展览的报告中所指出的那样，这类的展览“引起了制造商之间的竞争，增加了指导，给消费者提供美的知识，形成了消费者品味”。公众的兴趣，再加上法国革命和拿破仑战争后刺激国内经济复苏的需要，法国采纳了定期展览的国策（图577）。由于这些展览取得了显著成绩，欧洲其他国家和美国也纷纷推行了类似的国家展览。随后在1851年举办了志向更远的第一次世界博览会。

1851年于伦敦举办的“世界博览会”的目的，虽然公开地侧重于材料和生产过程，却和那些早年间的国内展览大体相似。这次展览的国际范围，使各竞争国家的技术和产品有机会相互比较。至少从制造商品的角度来看，这次博览会并没有取得重大成功。如德国作家和博物馆馆长雅克·凡·法尔克(1825年～1897年)所言：“在每一双带有愿望和观察能力的眼睛下，可以看到最全面的悲哀。”这刺激了设计改革家的思想。不过，博览会的成功和对国际贸易的刺激，促使其他地方继续举办类似的博览会——1855年、1867年和1900年在巴黎，1862年在伦敦，1873年在维也纳，1876年在费城，1893年在芝加哥。这些博览会也使人产生了购买消费商品的新欲望，而在消费品发展的同时，也出现了适应这些需求的新零售网点。

世界博览会是能够凸显设计教育存在的缺陷的窗口之一。在16世纪和17世纪之间，虽然工艺师们常常精于设计，但是艺术家和后来的建筑师们，为所谓的“不重要”艺术，直接地或者通过雕版印刷、图案书册等媒体提供装饰设计。不过，从大约18世纪下半叶开始，随着同业行会的逐渐瓦解，生产规模和性质的变化，以及前所未有的新商品种类的出现，人们开始关注专业设计教育的需要。当时的工业不仅需要大量的新设计师，而且需要具备视觉欣赏和技术能力的工匠，即能够为工业生产制作蓝图的工匠。

私立学校培训从事奢侈品行业的装饰艺术家的做法，早在

文艺复兴时期就已出现。从17世纪开始，法国出现了由国家赞助的、专门行业的学校。此后，靠近生产中心的地区建立了一些公立和私立艺术学校。18世纪中期起，学校的规模得以扩大，并逐渐形成固定课程。尤其是他们在培训装饰艺术家方面所取得的成绩，常常被其他地方推举为应用的典范。在德国的普鲁士和巴伐利亚创建了中等职业学校。这些学校与当地的制造商有关联，一些高级的工厂，如梅森瓷器厂，还与当地艺术学校建立联系。在俄罗斯，圣彼得堡研究院为有志在装饰行业工作的艺术家提供路径，其他学校纷纷效仿。妇女从事设计艺术（图580）的培训机会，与从前相比更加常规，只不过通常限于一定范围，其中一部分原因是出于对妇女具有“更优雅和正确的品味”的信念，另一部分原因是由于妇女的劳动力比男子的劳动力低廉。

英国和其他一些国家一样，其专业设计教育没有取得长足的进展。到18世纪中叶，一些艺术家和工业家承认，学术培训需要普及到那些立志从事于“要求花样和装饰的制造业，及绘画知识必不可少的行业”。但另一些人反对专业培训，认为设计品味只有在所谓的高级美术实践中才能形成。皇家美术学院第一任院长，重要画家乔舒亚·雷诺兹（1723年～1792年）宣称，“如果它（美术学院）没有更高的渊源，人的品味是不会有在制造业中形成的；如果更高级的设计艺术盛行，则低级的艺术当然会得到实现”。这种态度占居了主导，直到19世纪20年代和30年代才遭到排斥。当时英国商品尽管占有公认的技术优势，却明显失去竞争力。这终于导致了英国在40年代创立了一套以公立设计学院为主的举国体制。这是根据第一届世界博览会中所得经验进行的改革，并相应地影响了其他地方。

不过，19世纪的设计教育并不完全针对机械化行业。随着人们越来越担心失去具有鲜明国家和地区特色的国内手工技术，且具有国家特色的商品出口价值渐渐得到承认，尤其是在东欧和北欧等地区，开始提议鼓励生产“改进的”传统和民间手工艺品，并对其进行改造，以适应机器生产的特征（图564）。

19世纪中期以后，专业的实用艺术博物馆的发展，与改进设计的教育举措息息相关。其中创建最早且最重要的博物馆是制造博物馆（即现今的维多利亚和阿尔伯特博物馆），由公务员、设计师兼作家亨利·科尔（1808年～1882年）于1852年创立。这间博物馆建于第一届世界博览会之后，其宗旨是提倡艺术、设计和消费者教育，并由此促进改善英国商品的质量和竞争力，反驳那些批评它们虽然技术先进却缺乏品味的论调。博物馆收藏的重心是从第一届世界博览会中购得的物品，代表了生产的主要部门——金属制造、木工制造、纺织品制造、瓷器和玻璃制造，等等。它们意在展示应用“正确的”设计原则的成果和如果没有应用这些原则的后果。博物馆展览直接针对学生、工匠、制造商和

大众。不过，即使科尔在任的时代和科尔的后继者在任期间，博物馆的宗旨在实践中迅速调整，博物馆更具指导性的目标有所缓和，以收藏为目的而进行收藏成为日常惯例，文物收藏替代了现代物品的收藏。

尽管如此，英国产品在1862年伦敦世界博览会中获得的奖状，与1851年相比而言，证明了博物馆在完成早期目标中取得了成绩，并激励起其他国家纷纷效仿。19世纪60年代到90年代早期，在整个欧洲、北美洲和大英帝国，各类应用艺术或“工业”艺术博物馆由国家、市政府或私人出资创立。到1890年，几乎每一个欧洲国家首都都有一间专业博物馆。在德国的主要城市，就有大约三十间类似的博物馆。这些机构的目的和做法与维多利亚和阿尔伯特博物馆大同小异。许多机构也似乎在追随维多利亚和阿尔伯特博物馆，在一段时间回避收藏现代工业设计，因此至少在一定程度上破坏了他们的建馆本意。到19世纪末，实用艺术博物馆已经遍地开花，以德国为主的一些地方，从20世纪初期开始尝试利用博物馆表达现代意义。

并不是每个世纪中的革新者都赞同需要装饰进行点缀，或者怀念回到手工时代。一些人认识到，尽管他们利用不同类型的模型来支持“功能主义者”观点，工业生产时代需要不同的方法。因此美国雕刻家霍雷肖·格里诺（1805年~1852年）认为，自然界为他的信念提供了证明，“冗长必须精简，虚浮必须删减，必要的事物简化到最简单的表达形式，然后我们才能够发现……美”。相反，德国建筑师和理论家戈特弗里特·森佩尔在现代工程设计中得到了类似的经验。他观察到“带有严肃目的而不具奢华的物体……严格地从功能角度看，它们的形式表现更为完善，更高尚”。

到20世纪初期，设计师们已经逐渐承认，手工生产在经济上缺乏竞争力，而机器生产具有一定的优势。承认，工业生产和滥用装饰没有必然的联系，品种变化可以利用有限的标准零件库

（图581、图582、图584）、设计的完整性和材料的真实性。因此美可以和机器生产共存。对美国建筑师和设计家弗兰克·劳埃德·赖特（1867年~1967年）来说，机器不仅是民主的，可以“让富人和穷人同样都能够欣赏……简洁有力的形式所展现的优美外观”，而且还“能将艺术的高级理想付诸现实”，能够“最终解放人类的表现形式”。对赖特及后来的瑞士建筑师勒·柯布西耶（另一个名字为查尔斯·爱德华·让雷内，1887年~1965年）而言，机器生产要求形式和功能达到一致，最多只能够生产与高级手工产品相仿的完美形式。在奥地利建筑师和设计师阿道夫·卢斯（1870年~1933年），即《装饰罪恶》的作者看来，这不是仅仅应用“正确的”装饰原则问题，而是完全地摒弃装饰：装饰不是文明进程的标记，而是“野蛮”进程的标记，或者说本能主宰理智的标记。

进步的设计师适应机械化生产和“机器美学”的出现，以新协会的成立为标记。这类协会有德意志工业联盟（图583），成立于1907年，将致力于开发大规模生产所需的高质量设计的制造商、零售商和设计师联系在一起。不过，即使在这类机构内，以机械化生产反对设计师个性的表达的观念仍然阴魂不散。这种恐惧，加上第一次世界大战中机械化屠杀的经验，使一些战前已经改变观念的人，如德国建筑师和设计师瓦尔特·格罗皮乌斯（1883年~1969年），至少在战争刚刚结束的时期，临时转变立场，反对机器生产。不过，20世纪20年代出现了一些进步设计师（其中包括格罗皮乌斯和勒·柯布西耶），重新支持为机械化生产提供合理的设计。

艺术复兴

到18世纪70年代，洛可可风格已经被新古典主义所替代(图558)。新古典主义在18世纪后期和19世纪达到高峰期，一直到60年代还在一些国家和一些媒体中出现。

随着19世纪的到来，随着崛起的“中间”阶级不断增长的消费，艺术不再是贵族精英们才能“光顾”的，而法国也不再是唯一裁定艺术品味的中心，以古典主义为艺术灵感源泉的艺术创作也日渐衰落。从约1815年起到1850年，朴实无华的比德迈式样在德国和奥地利广泛流行，并稍后在斯堪的纳维亚地区流传。

在其他地区，新哥特式的艺术风格第一次在18世纪中叶亮相，并与宗教复兴和（或者）结构理性主义联系在一起，取得了一些成功，如同法国的第二帝国风格。

在19世纪中期，“维多利亚式设计”在安格鲁—萨克森地区中广泛流行。“维多利亚式设计”十分精美，并且汲取各种设计风格的特点。此时，新文艺复兴的设计风格和新洛可可风格也在某些地区十分盛行。

图558：新古典主义，韦奇伍德，碧玉细炆器花瓶，装饰图样为荷马的封神（1786年），伦敦，大英博物馆。



图559：比德迈式样，卡尔·威廉·格罗皮乌斯，位于Stallstrasse街7号格罗皮乌斯家的起居室（约1835年），纸面水彩画，30.8厘米×30.5厘米（12又1/3英寸×12又1/5英寸），柏林，柏林城市博物馆。



图560：左图，新哥特式，威廉·伯吉斯(1827年~1881年)，松木和红木制，上漆、带蜡纸印、镀金橱柜（约1858年），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图561：右图，维多利亚式，杜仲胶，桌案，镜框和托架，1851年于世界博览会展出。

新颖性、民族主义和改革

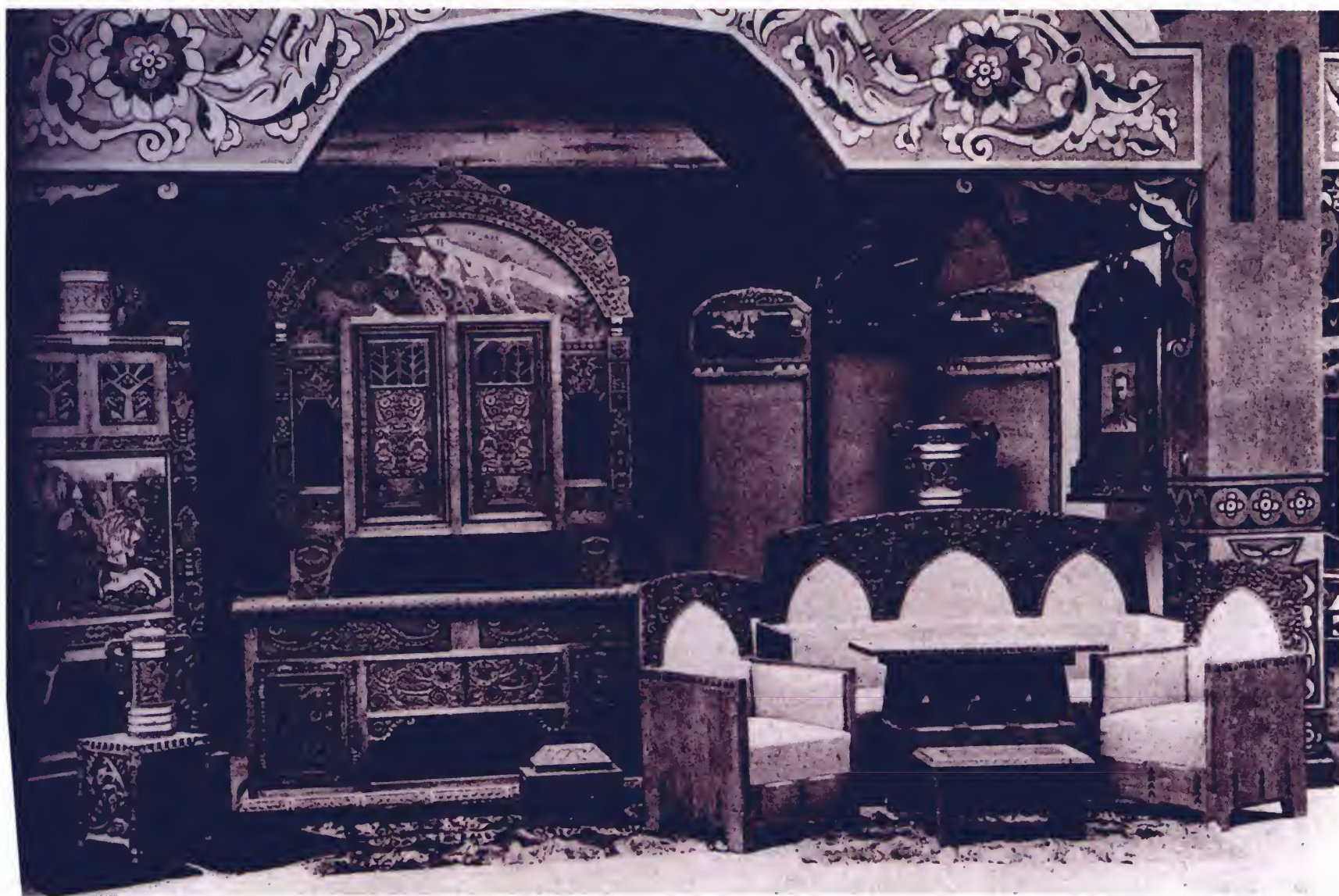
19世纪下半叶，一些设计师开始从更广泛的渠道汲取艺术灵感，并且抵制工业化生产。从50年代开始，日本的门户开放政策，为渴求新颖风格的制造商和在手工艺衰退的环境中怀念过去的设计师们提供了新的风格源泉（图563）。设计师也进一步开发和利用国内和地区的材料和生产传统，并且借助民俗和当地的动植物体系来启发灵感和设计图案。



图562：左上图，工艺美术运动，W.H.布拉德利（1868年~1962年），一家图书馆的样图（1901年），圣马力诺，加利福尼亚，亨廷顿图书馆，艺术收藏和植物园。

图563：右上图，日本的影响，由E.W.哥德温设计。《蝴蝶》（约1874年，由Warner Sillet & Ramm编织），凸花厚缎，丝绸锦缎，编织丝，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图564：下图，民族浪漫主义，俄罗斯风格的橡木家具，由A.N.杜尔诺沃设计，下诺夫戈罗德省的农民工艺师制作（约1914年）。



工艺美术运动倡导的忠实于材料、适合于目的和讲求手工价值的精神到19世纪80年代已经广为传播，其影响力一直持续到20世纪（图562）。在工艺美术运动兴起的同期，还出现了浪漫民族主义复兴运动。这一运动以振兴适合现代品味和消费方式的民族传统（图564）为己任。

19世纪90年代到20世纪初，欧洲还出现了以复杂形式和自然主义内容为特征的新艺术运动（图563）。在这一时期的后期，一些设计师从现代运动（图566）的直线型简化的形式中，找到了协调机器生产和手工制作的方法。



图565：赫克托·吉马德（1867年～1942年），位于塞夫雷的卡斯戴勒亨利特公寓的餐具柜（约1899年～1900年），柏林，柏鲁汉博物馆。



图566：现代运动，布鲁诺·保罗（1874年～1968年），书桌和柜子，“单元家具”系列中的一部分，由艺术作坊联盟（1908年）制作，柏林，手工艺博物馆。

设计和印刷

在历史上，雕刻装饰版画和图案书籍，使得收藏家、鉴赏家和工艺师及时掌握当时的流行款式，因此具有重要的艺术传播作用（图567）。从大约18世纪末起，这些书籍开始逐渐被以制造商、设计师和广大市民为读者对象的各式插图刊物所替代（图569）。这些刊物包括交易商品目录（后来的邮购订单目录）、专业手册以及装饰百科全书，其中以欧文·琼斯撰写的《装饰基本原理》（图571）最为著名。在19世纪90年代中，就有超过一百种的装饰艺术新刊物发行。这些刊物为装饰艺术提供了传播渠道，使得读者和大众们了解设计的款式和商品信息（图568）。这印刷技术的新发展和广告也对这些刊物起到推动作用，例如，公共场所的大型图片广告（图570），其迅捷的发展速度和多样化在广大观众中传播了设计艺术的信息，由此开创了设计专业化的新领域。

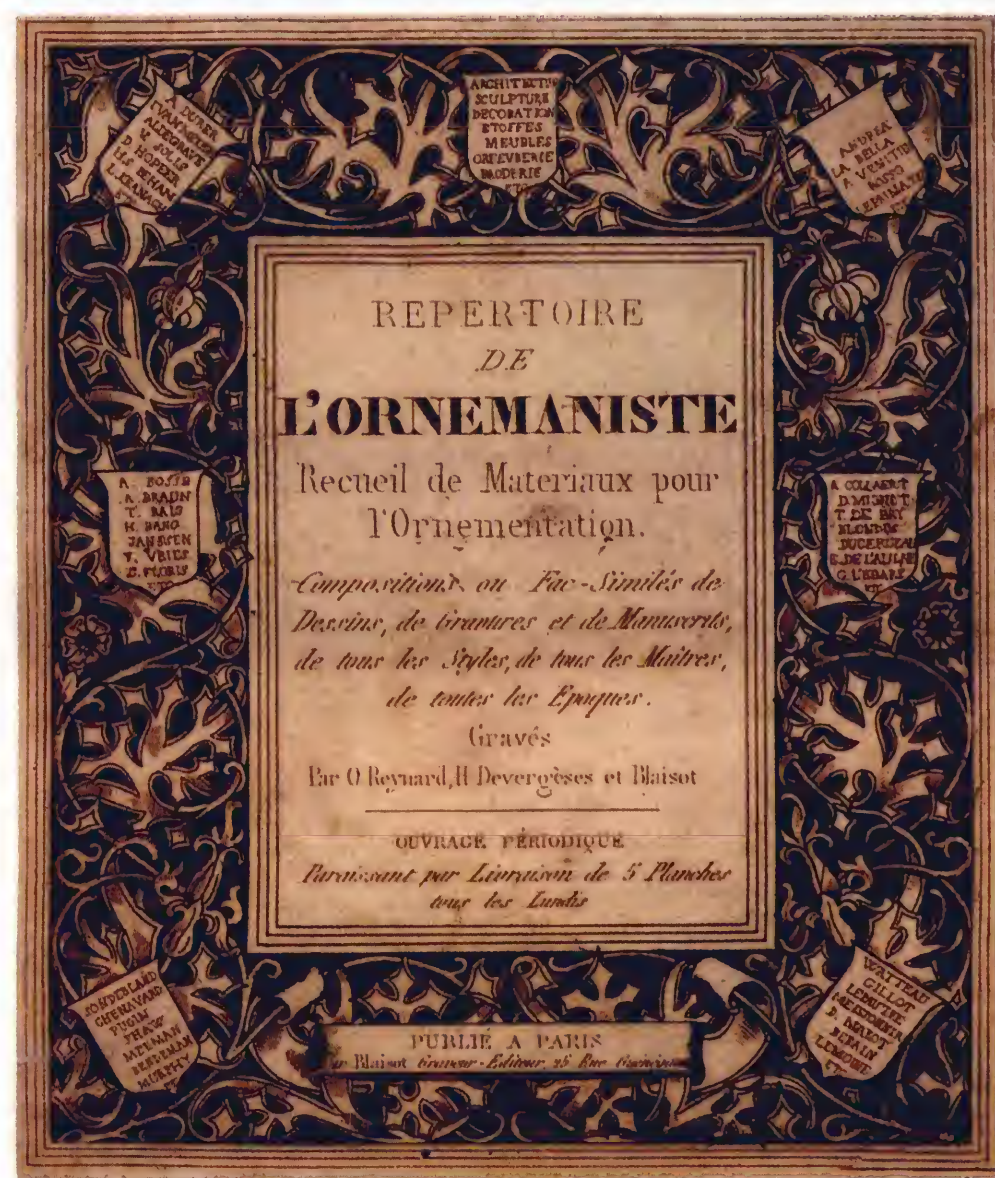


图567：对页左上图，一位旅行商人的谢菲尔德制造溶化家属器皿商品目录的雕刻底版（约1785年），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图568：对页右上图，匈牙利装饰艺术杂志封面（1914年），布达佩斯，装饰艺术博物馆。

图569：对页左下图，《装饰汇总》的书名页(1841年)，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

图570：对页右下图，扬·托罗普（1858年~1928年），沙拉油广告海报（1894年），华盛顿，哥伦比亚特区，国会图书馆。



图571：欧文·琼斯（1809年~1874年），《装饰基本原理》（1856年）中埃及装饰的原始水彩画，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

手工相对于机器

1770年到1914年间，手工生产（图572、图573）逐渐地被机械化生产所取代。在某些生产地区，机械化的冲压和铸模方法和使用改造的新型合成材料，极其成功地模仿了需要熟练手工技巧才能制作的图像和贵金属，且生产成本只是实物的一小部分。

纺织品和纸张印刷（图575）的机械化，使成百上千米的印刷在短时间内就可以完成，而手工版印刷在同样的时间内只能印刷一段标准长度的布料。因此，机械化大大地降低了生产成本，

使广大市民都可以购买到印刷织品和墙纸。制薄板和制模板的新技术，有时候和雕刻相结合，用于重量较轻的木材，达到高度精美的艺术效果（图576）。在同一时期，压弯和铸模的类似技术，也被用于表现强烈的对比效果（图584）。从这个意义上看，工艺美术运动试图振兴手工生产，却遭遇经济阻力的情况也在意料之中。

图572：手工生产，狄德罗和达兰贝尔合编的《百科全书》（1765年）中银器制作。



图573：威廉·莫里斯描述的印刷工人在墨顿阿比印刷棚中手工印刷纺织品（1880年）。



图574：左图，谢菲尔德的温特帕森和霍尔合伙人，三根蜡烛架，压凹凸印刷部件以不同的方式组合而成（18世纪70年代和18世纪80年代）。蜡烛架的中心柱是银制的，其他部件是溶解金属，谢菲尔德，城市博物馆。

图575：上图，印刷墙纸所用的机器中的雕刻滚筒，萨森海姆市，荷兰，Sikkens Schilders博物馆。

图576：下图，J.H.贝尔特（1804年~1863年），沙发（大约1856年），薄木和雕刻的花木，用栗木和橡木加固，伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



大众参与

工业化生产的商品和大众对展览的兴趣不断的发展和激增，引起了商业界以推销为目的和政府为适应经济竞争的需要教育引导大众品味对于博览会的关注（图577）。

为了适应上述的需求，装饰艺术博物馆纷纷成立，国际博览会以其丰富的商品和材料，不仅吸引了西方国家及其殖民地，而且还影响了商业的发展，并促进了繁荣的文化。

19世纪中期以后出现的百货商店正是这些应运而生的潮流的见证。就像帕克斯顿为1851年第一届世界博览会设计的“水晶

宫”（图578）一样，百货商店的建筑利用了新材料技术，整个店面宽敞明亮，令人赏心悦目，用来展示丰富的产品，更营造了独特而令人激动的购物环境（图579）。设计师们还采用了舞台技巧中的“场面调度”，使购物成为赏心悦目的休闲活动。而另一些百货商店，如巴黎的玻马舍百货公司，还有阅览室和艺术展厅，则被建造得像卢浮宫的展厅一般，以一种庄严的格调，为顾客营造无拘无束的消费环境。

这段时间，无论从生产者（图580）还是消费者角度出发，妇女越来越受到重视。

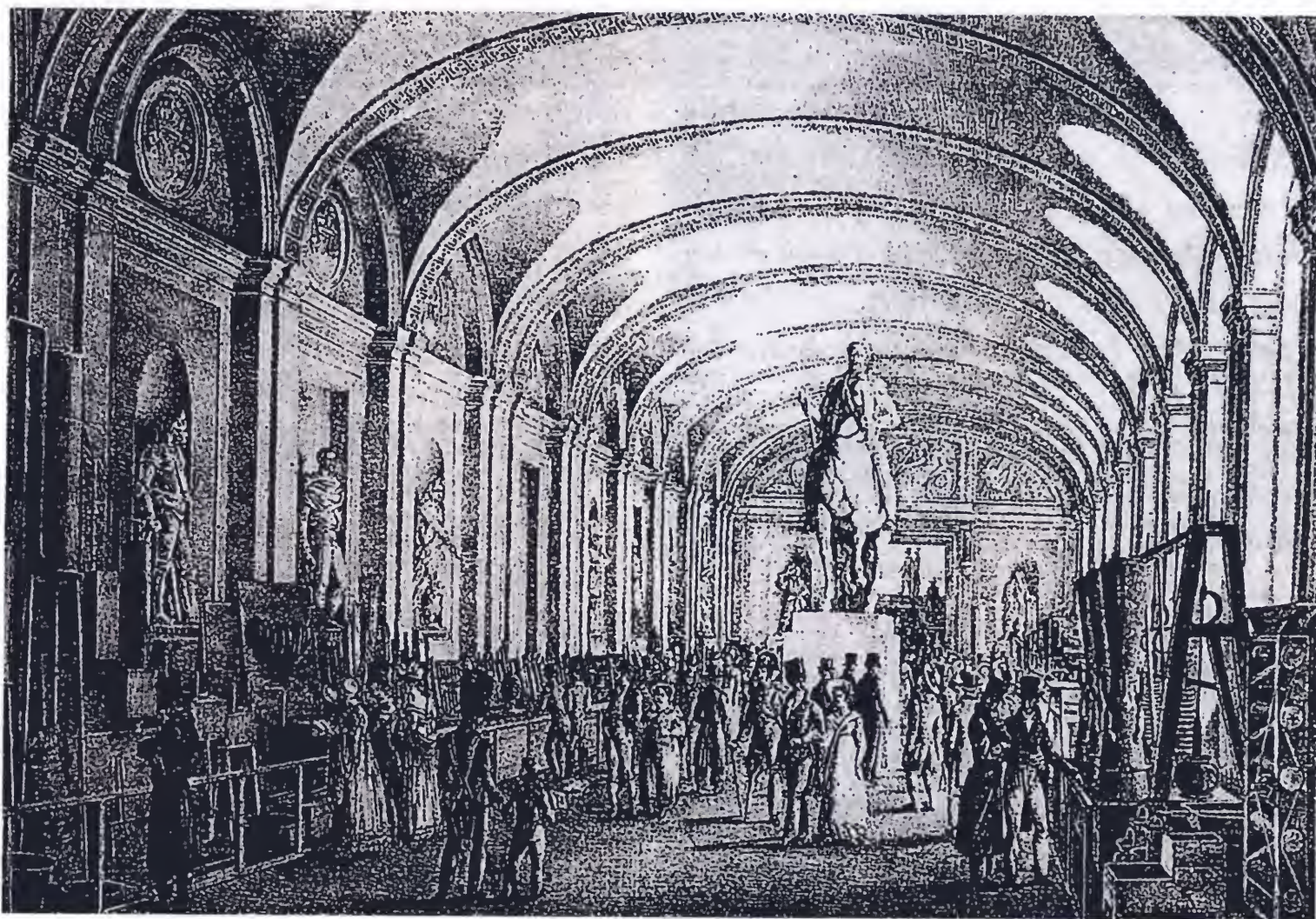
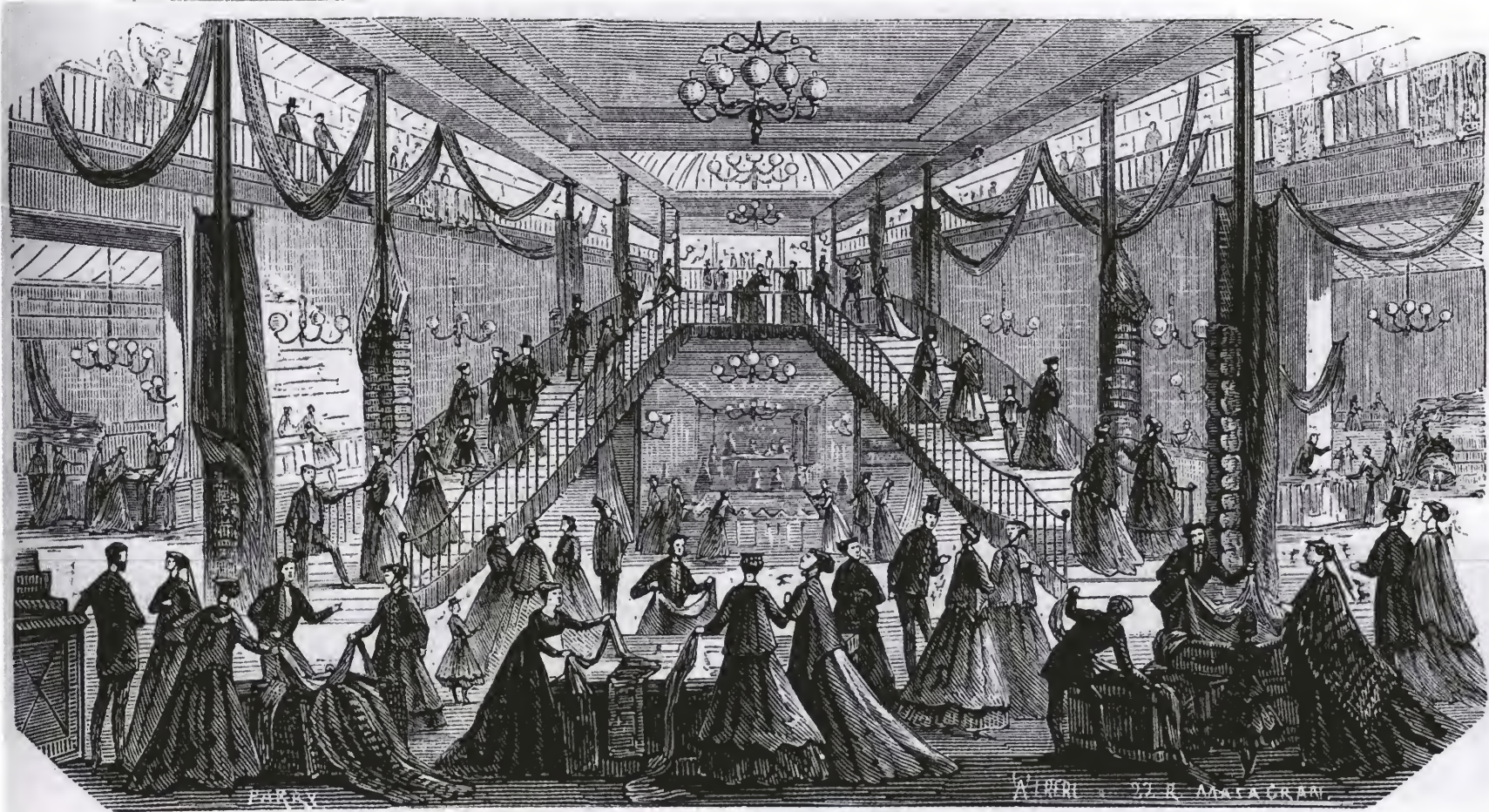


图577：左图，在卢浮宫举行的法国工业产品展（1819年）。



图578：第一届世界博览会期间的水晶宫内景全视图，伦敦（1851年）。



MAGASINS DE NOUVEAUTÉS DU TAPIS ROUGE,
67 et 69, rue du Faubourg-Saint-Martin.

图579：巴黎红地毯百货商店，纺织品和服装部门（1867年）。



图580：费城女子设计学院（约1880年，成立于1853年）。

大规模制造

18世纪中期，韦奇伍德在他著名的“女王陶”奶油色陶器（图581）上印上商标，以此来展示标准化的生产形式和装饰技术的应用，并不是与产品的多样化格格不入的。

从19世纪中期开始，吉布达索涅特公司大规模生产的曲木家具，展示了标准零部件可以通过组合来大量生产物美价廉而且更耐用的家具（图584）。索涅特公司生产的椅子在很多公共场合和家居场景中都能看到。索涅特公司某些模型对20世纪初期

的现代派设计师，其中包括阿道夫·卢斯和勒·柯布西耶，都具有象征意义。这些现代设计师认为形式和材料的经济简化，是工业生产能够达到的美学特征的标准。

20世纪初期，采用标准的产品部件和形式来达到连贯性和多样性的产品包括布鲁诺·保罗的“单元家具”（图566）和彼得·贝伦斯为AEG公司设计的电器（图582）。贝伦斯和保罗都是德国工业联盟的会员，而美术设计师F.H.埃姆克也是其中会员之一，负责设计联盟的宣传材料（图583）。

夏洛特·本顿



图581：左上图，大型号女王陶（精细陶器），汤碗，盖和碗，碗把上彩釉装饰了独特风格的“月桂花”，镶褐兰花边。印有“韦奇伍德”，总高度30厘米（12英寸）（约1787年）。小奶油色碗/汤碗，盖和碟，女王陶，把手上镶“古董红”边，印有“韦奇伍德”。总高度15厘米（6英寸）（约1773年）。



图582：右下图，彼得·贝伦斯（1869年~1940年），八角型电茶壶和水壶，不同磨光，AEG公司制作（1909年）。

ELEKTRISCHE TEE- UND WASSERKESSEL

NACH ENTWÜRFEN VON PROF. PETER BEHRENS



Messing glatt, matt achteckige Form			
PL Nr	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3588	0,75	1,75	20,—
3598	1,25	1,0	22,—
3608	1,75	1,1	24,—



Kupfer flockig gehämmert achteckige Form			
PL Nr	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3589	0,75	0,75	22,—
3599	1,25	1,0	24,—
3690	1,75	1,1	26,—



Messing vernickelt, glatt achteckige Form			
PL Nr	Inhalt ca. l	Gewicht ca. kg	Preis Mk.
3587	0,75	0,75	19,—
3597	1,25	1,0	22,—
3607	1,75	1,1	23,—

ALLGEMEINE ELEKTRICITÄTS-GESELLSCHAFT

ABT. HEIZAPPARATE

图583：对页右上图，F.H.埃姆克（1878年~1965年），为德国工业联盟（1914年）提供的雪茄和香烟盒包装设计，慕尼黑，全新收藏馆，国家应用艺术博物馆。

图584：右图，吉布达索涅特公司，大幅印张曲木家具目录（1873年），纽约历史协会。

Depot for the United States of America
New York, 808 Broadway.

BRANCH AT CHICAGO, 179 STATE ST. (Palmer House).

DEPOT AT PARIS, 15 Boulevard Poissonnière.
DEPOT AT LONDON, 124 High Holborn.

Jurors at the Vienna Exhibition 1873.

Thonet Brothers
Manufacturers
of Austrian Bent Wood Furniture
protected by special Patent of His Majesty the Emperor of Austria.

VIENNA
Leopoldstadt, untere Donaustrasse 1.

DEPOT AT BERLIN, W.28 Leipzigerstrasse.
DEPOT AT AMSTERDAM, E 247 Kalverstraat.

DEPOT AT HAMBURG, 27 Hermannstrasse.
DEPOT AT BRÜNN, 7 Ferdinandgasse.
DEPOT AT BRUSSELS, 2 Boulevard Central.

Gold Medal Cassel 1870. Great Gold Medal Mosco 1872.

Kinder-Möbel. Meubles d'enfants. Child's Furniture.

Vorlag von Gebrüder Thonet Wien.

Zu diesen Möbeln wird das Holz in gerader Richtung seinem Wuchs nach geschnitten und nach der verlangten Form in massiven Stücken gegeben, wodurch es möglich ist, Leichtigkeit und große Stärke mit Zierlichkeit zu verbinden. Die einzelnen Theile sind durch Schrauben und ganz ohne Leim mit einander verbunden. Eine Kiste mit 3 Dutzend zerlegten Stühlen misst 67 3/4 Cubikfuß. Alle diese Möbeln werden aus Buchenholz erzeugt und nach Belieben entweder naturfarbig polirt, oder auf helles, polirte, oder dunkelgrüne, polirte, oder mahagonifarbige, polirte, oder andere Farben lackirt.

艺术史的兴起

“艺术史是什么？”这个问题，在许多人看来可以顺理成章地被理解为一门学术学科。艺术史包括谁创作了什么作品，表达了什么主题，或者是怎样表达创作的主体，这些艺术主题被委托和创作的目的，它们试图针对什么样的观众，在完成后观众对它们的反应如何，以及后来它们是怎样被解释的。不过，艺术史的概念不是一蹴而就形成的，而是经过了长期的不断地演变。的确，如今艺术史已经远比我们最初所看到的艺术史复杂精妙。艺术史领域的每一个方面都变得错综复杂。艺术史经过漫长的研究，而这些研究过程中形成的概念理论结构则是在特殊的历史背景下逐步演变发展而来。

艺术史的研究发展过程经历了漫长的岁月才开始崭露头角。在古代，罗马的老普林尼（23年～79年）用逸事传记的形式来描写艺术家和其作品。到意大利文艺复兴时期，艺术史才得以以更系统的方法进行研究。正是艺术家们自己缔造了艺术史研究的突出成就，包括建筑家雷欧·巴蒂斯特·阿尔贝蒂（1404年～1472年）和雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂（1378年～1455年），他们将历史作品和理论作品结合起来。阿尔贝蒂的《论绘画》（1435年）尤其有影响力。它高度推崇当代的艺术家，如马萨乔（1401年～1428年）、吉贝尔蒂和多纳太罗（约1386年～1466年），并将他们的创作与古典主义古代创作进行积极地比较。

在艺术史作为一门学科的发展过程中，第一步，而且非常重要的一步是由意大利艺术家乔尔乔·瓦萨里跨出的。他不仅追求艺术事业，而且还撰写了具有深远影响的《艺苑名人传》（1550年）。这本书记载了他生活的时代和之前两个世纪内大部分艺术家的详尽（不一定总是可靠的）生平传记。瓦萨里的分析具有特殊的意义，因为他以一个原始有机的比喻为基础，结合了艺术变化的基本理论。从最广义的角度看，对瓦萨里而言，古典的古代作品是最鼎盛的艺术开花期。中世纪则主要是休眠期，而只有到瓦萨里所在的世纪，意大利艺术才达到和古代艺术相媲美的成就。14世纪代表了艺术卓越成就的再次诞生，15世纪是艺术复兴的少年期，而16世纪是它的成熟期。

这个基础理论至关重要，因为它指出了一点，即虽然艺术的发展和艺术家的生涯息息相关，但也有一种可辨认的超越个人的模式。因此，相应的，它就成为历史学和传记学研究的合理目标。

艺术史作为一门系统学科的另一同样重要的根基，在瓦萨里之后主宰意大利艺术舞台的一些极为复杂的样式主义理论中可见一斑。其核心人物包括吉安·保罗·洛马佐（1538年～约1590年）和费代里科·祖卡罗（约1542年～1609年）。洛马佐的《绘画殿堂的观点》（1590年）总结了新柏拉图的艺术观点，将概念性结构置于首位，而将传记的手法置于其次。这种强调知性的做法的结果是随后出现了和艺术学院的教授理论紧密相关的学说。例如，法国理论家安德烈·费利比恩（1619年～1695年）提出了一种理解艺术的模式，强调艺术史是分析不同类型的艺术题材之间的区别。这些题材具有递进层次，从最低的静物开始，然后是风景画、动物画、肖像画、风俗画、不同层次的宗教题材画，最后是最高层次的历史画（普遍认为如此）。这种绘画被认为最深刻地表达了艺术的定义功能，即将形式美升华到一种理想境界的美，超过自然界中的任何事物。

到18世纪中期，从艺术分析准则的范围角度看，艺术的研究已经相当复杂。其中一项最大的成就是法国人丹尼斯·狄德罗（1713年～1784年）的评论作品。狄德罗对每年巴黎沙龙画展的评论，对树立雅克-路易·大卫（1748年～1825年）等艺术家的声誉和批判以弗朗索瓦·布歇（1703年～1770年）、让-奥诺雷·弗拉戈纳尔及其他一些人为代表的洛可可风格作为受欢迎的贵族情趣等方面，都起到了重要的作用。此外，狄德罗也对其他人在艺术的评论性论述中将规则摆在首位的观点提出了挑战，并发挥了重要的作用。

18世纪后半叶，主要以德国人约翰·亚奥希姆·温克尔曼（1717年～1768年）的作品为代表的艺术评论是促进艺术史的形成最具有决定意义的贡献之一。在他最具有影响力的著作《论古代艺术》（1764年）中，温克尔曼不仅在各种风格类别中，而且在那些使个人创作成为可能的更特殊的历史情况，如与古代社会和文化及物质条件等相关的背景中，寻找和发现艺术家的个人作品。温克尔曼在谈及他自己对《论古代艺术》的重要性的理解的时候指出，是这本著作促使他将希腊艺术按照不同的风格来进行探索和分析。但他同样强调他的感觉的重要性（虽然没有理论上可行的证明），即艺术是人类技能中一种逻辑鲜明的形式，并且服从于理想美的规则。

温克尔曼对欧洲产生了非常重大的影响。其中著名的例证是法国作家B.L.G.塞若克斯·达津阔撰写的多卷长篇巨作。这部书名为《从纪念碑看艺术史》(1811年~1823年间在他逝世后出版),研究了从古希腊到15世纪和16世纪的欧洲艺术,其篇章组织和其跨越的广博范围一样都令人惊叹。塞若克斯·达津阔根据绘画和雕塑,以及雕版和建筑平面图进行了大量的细致研究。书中的第三卷详细地罗列了金属器皿并附有注释,第四卷则展示了这些器皿。从题材上讲,这本书的特殊重要性在于,它是第一部系统完整地研究中世纪艺术的著作。

从其他方面而言,尽管塞若克斯·达津阔公开承认他深受温克尔曼的影响,但是他的著作仍然相当传统,尤其是他在撰写这部艺术史的时候仍然采用了以瓦萨里提出的有机模式为基础的艺术演变方法。瓦萨里开创的艺术史传统得以延续,还可以在意大利人卢兹·兰奇(1732年~1810年)的作品中予以见证。兰奇他撰写的《意大利艺术绘画故事》(1789年),是一部完善的艺术研究作品,且超越了瓦萨里,强调了意大利当地的艺术学校而不是个别的艺术家创作。

正如人们可能预期的那样,对温克尔曼的创新理论的重大改进出现在德语地区。因为正是在德语区,艺术的逻辑特殊性的理论基础第一次得以系统地阐述。艺术逻辑特殊性理论对思想家而言尤其重要。这些思想家或者是浪漫主义者,或者是和浪漫主义思想的崛起有联系的人。后者中有约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(1749年~1832年)。歌德颇有影响的早期文章《论德国建筑》,不仅提出强有力的例子证明哥特式建筑的价值,而且提出艺术是造型活动自发的和不可削减的模式。艺术的概念由许多思想家发展起来,并不断地改进,其中最著名的著作是伊曼努尔·康德(1724年~1804年)撰写的《判断力批判》(1790年)和弗里德里希·席勒(1759年~1805年)撰写的《美育书简》(1799年)。这些思想家没有只用完美主义去鉴别艺术美,而是将艺术美与想象、理解和个性的力量联系起来。

到目前为止,我们已经见证了艺术史逐渐变化的过程:从人物传记方法到艺术史,到复杂的分类准则到一个感觉,即艺术成为广泛的文化整体的一部分,而同时又是一种自发的活动形式。在德国哲学家G.W.F.黑格尔(1770年~1831年)的著作中,

他着重强调了这最后几个因素。黑格尔撰写的《美术哲学演讲录》(死后出版,1835年~1838年),试图在复杂且系统庞大的形而上理论结构中发现艺术。此后,作为一门学科,艺术史形成的主要轨迹,由于黑格尔的影响,或经历了非常重要的影响,出于对黑格尔的反对,因此,对黑格尔进行更详细的研究是很有价值的。

从最广义的角度看,黑格尔认为,事实是“世界精神”试图达到自我理解,而艺术在此过程中起了重要作用。它是有限的(即人类的)精神“形象具体化”,并因此成为在可感觉的现象层次理解其自身的精神实质的途径。与此同时,艺术具有内在的形而上学的意义。这是因为艺术作品的风格(从形式和题材两个方面看),表现的不仅仅是艺术家的个人视觉,而且是广义上的他或她的文化和社会对事实本质的理解。事实上,艺术作品展示了“世界精神”在特定历史时期所获得的自我理解的程度。

对于黑格尔,正是由于累积自我理解的需要,实际上引起了文化的变化。随着社会的进步,对何谓最终理想的理解相应地变得越发复杂。新概念替代了旧概念,而与此同时保留了其中积极的成分。艺术是这些变化的表现形式,同时也是它们的工具。艺术阐释了“世界精神”的实质,而且事实上它的本身作为形而上学表达的一种媒体的局限,即使艺术度过可以清楚定义的逻辑和历史进展时期。

黑格尔的艺术史哲学是深刻的历史主义理论。它认为,艺术是相对自主的意义的感觉形式。这里所指的意义表达了具有文化和时代渊源的普遍精神特征,并且在可认知的规律基础上沿历史不断演变。这样的概念不仅为从历史角度理解艺术提供基础,而且将艺术的历史变迁现象自身视为具有重要知识意义。有鉴于此,很少有人会对艺术史作为一个正式学术学科在黑格尔之后的德语世界中的崛起感到惊诧。

不过,黑格尔的传统极其复杂。德国人卡尔·施纳泽(1798年~1865年)在19世纪20年代中聆听了黑格尔在柏林的学术演讲。他的多卷著作《荷兰书信》(1834年)和其他著作是对黑格尔艺术哲学的特殊应用。瑞士人雅各布·布克哈特(1818年~1897年)是另一位继承黑格尔传统的著名人物。布克哈特曾在巴塞尔大学任终身历史正教授,从1874年开始讲授艺术史,他的主要著作《意大利文艺复兴时期的文化》(1860年)具有启蒙

的重要性，描述了创造文艺复兴新纪元和以艺术创作作为形象表达所存在的更广泛的文化和精神环境。

黑格尔强调艺术形式是精神意义的载体，也对德国艺术史另一个潮流产生了影响。然而，这个潮流挑战了黑格尔所理解的艺术史的宏观历史主义理论。相反，它强调艺术从感知上和某种特殊的精神状态类似，这一精神状态主要以“移情”为代表。哲学家兼心理学家威廉·冯特（1832年～1920年）和特奥多尔·李普斯（1851年～1914年）是这一潮流的重要人物，但核心人物是罗伯特·费肖尔（1847年～1933年）。费肖尔从1892年起在哥廷根任艺术史教授，1886年和其他人合编出版了一本书，名为《艺术史研究》。他开创了移情理论，以揭示艺术作品中的精神深度，而不是个人作品中的实际细节和作品创作与被接受的特殊环境。

另外两位德国作家也强调艺术的精神意义，认为它是为可感知材料赋予形式的一种模式。这两个人是康拉德·费尔德（1841年～1895年）和阿道夫·希尔德勃兰德（1847年～1921年）。在费尔德的《论评判艺术作品》（1876年）中，艺术形式举足轻重。他认为艺术发展的功能不是反映现有的可感知世界，而是创造具有自身价值的重要形式。值得一提的是，虽然这种方法可能被用于首肯抽象艺术的创造，但费尔德却不是这一方面的先驱。他的好朋友希尔德勃兰德创作的《美术的形式问题》（1893年）一书，提出了和费尔德的方法大体一致的观点，来澄清形象表现的历史发展过程中的一个问题，即图形平面和从中产生的象征形式之间的关系。从最广义的角度来看，艺术家处理这种形式关系（尤其是在对待古典希腊浮雕的方式），不仅澄清而且强调了视觉感知的本质。

假如谈及受到黑格尔和他的不同继承者的影响而扩散的不同潮流。就不得不提到德国的戈高特弗里特·森佩尔（1803年～1879年）开创的新实用主义艺术史潮流。他的两卷著作《技术和构造艺术中的风格》（1861年、1863年）尤其具有重要的影响。在书中，他将法国古生物学家巴伦·乔治·居维叶等人的观点予以改动，提出了一个艺术历史变迁的理论，并强调了材料、技术和对实际需要与功能的反应等方面的重要性。这里主要包括砌壁炉、造土堆、筑屋顶以及屋内的封闭空间。不过，值得注意的是，甚至连森佩尔也重蹈黑格尔的覆辙，认为艺术是精神的表达工具。

这一点从森佩尔对壁画提出的有争议的理解中可以见证。对于森佩尔而言，美索不达米亚文明标志着纺织品壁挂被重新用瓷砖、马赛克和其他不同种类的无机物体来表达。希腊建筑中在材料表层涂上很薄的一层漆，进一步扩展了这种趋势。用森佩尔的话说，这个转变等同于使表层的实际功能失去物质特性，突出精神表达的重要性。

因此，森佩尔的观点不完全是唯物主义的。不过，法国人伊波利特·丹纳（1828年～1893年）却的确朝更纯粹的唯物主义方向发展。他的《艺术哲学》（1872年，两卷）提出了极其反形而上学的“实证主义者”方法来理解艺术及其历史。这类方法将知识视为超越宗教和形而上学的对世界的理解，逐渐进步到科学知识，其中根据实践经验的观察而得出的分析和演绎推理非常重要。丹纳的艺术方法具有还原艺术的特征。他强调了一个人的创造性如何以科学的语言解释为物质环境状况、其时间和其种族的关系等各方面的作用。这些因素共同构成丹纳的背景环境观念的基础。这其中任何与黑格尔的理论的类似部分都只是表面的，因为黑格尔认为个人的创造才能是对他或是她所处的社会和时代的特征的积极表现，而丹纳则认为这样的个人从根本上是所处环境影响的结果。

在英国，极有影响的艺术评论家和社会理论家约翰·罗斯金（1819年～1900年）也提出了研究艺术史的一套系统方法，与黑格尔的理论并不完全相同。他的《现代画家》有五卷，出版于1843年到1860年间，此书因为英国画家威廉·透纳（1775年～1851年）辩护而闻名。但在此书（和其他著作）中，他也特别关注了其他艺术，尤其是13世纪和14世纪的意大利艺术。罗斯金的基础理论观点基本上是道德和宗教的观点，而不是形而上学的，特别是他辨认真善美，从仔细关注自然界细节的角度解释对艺术真理的追求方法。对他而言，实现这个目标需要忠实的观察和技能，而不是罗马传统所强调的天才的能力。

与黑格尔历史主义方法不同的另一个重要方法，是在以物体为基础的艺术鉴赏中得以见证艺术。这种方法与意大利人基威尼·莫雷利（1816年～1891年）有紧密关系。莫雷利有医学背景，他认为应该，通过对不同艺术家的类似于作品特点的具体细节的关注，解决有争议的归属问题。当然，这些细节所具有的特点不是那位艺术家作品的仿制者或假冒者所关注的。

与黑格尔开创的艺术史方法不同而且长期存在的艺术史研究方法也许是所谓“柏林学派”提出的。这个名称包括了一批鱼龙混杂的人，而不是明确定义了某些人物。不过，和这个学派有关的人都属于“以客体为中心”，而不是以理论为中心，其中一些人还兼管某些柏林的美术馆和收藏。

柏林学派最重要人物是K.F.凡·鲁穆尔（1785年～1843年）。他的著作《意大利研究》（1827年）强调了以原始文献资料为基础进行研究，以及以直接熟悉原作品为基础的艺术鉴赏的重要性。弗朗兹·库格勒（1800年～1858年）撰写了《艺术史手册》（1842年），所强调的类似鲁穆尔，不过涉及的时间范围更广。居斯塔夫·瓦庚（1800年～1858年）是柏林美术馆董事，兼大学艺术史教授（1844年于柏林成立），他写过很多有关英国收

藏的艺术品的文章。

近19世纪末期，黑格尔的历史主义方法和“柏林学派”的以客体和收藏为基础的方法进行接轨。“维也纳学派”的出现对这一接轨起到决定性的作用。问题的核心再次围绕着历史的实践和具体的美术馆和作品收藏之间的关系展开。例如，1864年鲁道夫·凡·艾特尔勃格（1817年～1885年）成立了奥地利艺术和工业博物馆。这个机构与维也纳大学的艺术史研究保持着紧密的联系，尤其是在佛朗兹·维克霍夫（1853年～1909年）和阿洛伊斯·里格尔（1858年～1905年）任教授期间。维克霍夫深受莫雷利的影响，但更重要的是在《维也纳创世纪》和其他作品中，他能够将艺术史的范围扩展到包括那些通常被认为属于“文艺衰颓期”的阶段，甚至包括非西方艺术领域。他所持的观点，也可以在马克斯·德沃夏克（1874年～1921年）的作品中找到共鸣。德沃夏克继任了维克霍夫教授之职。他不仅研究当时不受欢迎的艺术家，如埃尔·格列柯，还在《如同精神史的艺术史》（死后于1924年出版）一书中研究墓穴绘画，而且还对表现主义作品表现出研究兴趣。这一点代表了德沃夏克著作中的具体理论倾向之一，即他相信表达内心的情感，与写实地表达感知的意愿相比，是引起艺术史变迁的更有力的因素。

在阿洛伊斯·里格尔的著作中，我们可以发现更多更广的方法。里格尔是维也纳学派中最杰出的人物，也许也是第一个系统的现代艺术史学家。所以他的观点值得详细研究。里格尔在维也纳大学学习法律、哲学和历史。自1887年到1897年，他担任奥地利艺术和工业博物馆的纺织品部门主任。1897年，他任维也纳大学正教授。他最初的研究内容主要是东方的地毯，但令他名声鹊起的却是他的著作《风格的弊端》（1893年）。这本书研究了古代以及稍后的植物装饰的发展。里格尔特别关注以荷花和莨苕为主的装饰主题的风格发展。森佩尔和他的继承人指出这些主题的发明和演变主要受物质大环境的影响。但是，里格尔却认为装饰主题的风格转变，是表达形状的意愿或者基本的艺术冲动，不能简单地归结为物质环境的影响。

艺术本身所特有的表达形状的意愿，在里格尔的另一本主要著作《罗马晚期的工艺美术》中再次涉及。里格尔在《晚期罗马的艺术制造业》中将这一意愿命名为“艺术冲动”。里格尔研究了晚期罗马“艺术冲动”在建筑、绘画、雕塑和实用艺术中的表达方式。这本著作的重要性不仅在于它的新方法，而且在于对特殊作品的分析。里格尔认为，虽然晚期罗马“艺术冲动”的作品明显地有别于早期古代的作品，其差别实际只是风格不同，而不是衰颓或退化。尤其是，晚期罗马艺术作品强调视觉或者远距离观看为重点，而古埃及艺术强调触觉或近距离观看。对里格尔而言，艺术历史的变迁，实际上是和不同的艺术鉴赏方法紧密相

关的。一个特殊时代中的“艺术冲动”，代表着其独特鲜明的感知特点。这一点正如里格尔在他的书的结论中明确表明的，是和更广泛的社会因素，包括文化、宗教和政府等紧密相关的。

在里格尔生命中最后的一本重要著作《荷兰的群像画》（1902年）中，里格尔进一步改进了已经非常复杂的理论结构。更重要的是他区分了艺术作品的内部图像空间的凝聚和作品与观众所处外部观赏空间的关联之间的方式。这些关联的中心，不仅有严格的感知关系，还有心理关系，将外部观众和作品内所描述的参与者联系在一起。

在审视了里格尔的理论观点后，我们不难理解为什么他会占据如此重要的位置了。首先，里格尔使“维也纳学派”的描述方法和普遍主义方法更加激进。正如我们前面所见，自文艺复兴以来，有关艺术的论述一直推崇以理想艺术和古代古典主义为重点的艺术流派体系（这个标准的概念甚至延续到黑格尔和柏林学派的成员）。里格尔对“艺术冲动”和形式是风格转变的工具这一概念的强调，是以描述性为主的艺术史方法代替了这个标准概念。这样就使得更多的年代范围和非欧洲艺术潮流（虽然里格尔本人并没有提到后者），成为艺术史研究的合法对象。从此，艺术史获得了全球性的定位。

其次，虽然里格尔不是一位严格的黑格尔派历史主义者，但是他认为形式的转变代表了明显的可辨认的感知转变。“艺术冲动”是人内心的普遍的动力，但它的具体历史产物存在系统的区别，表达看待世界的不同方式。

最后，这些感知图式的变化本身与更广泛的社会和文化结构相关（虽然无可否认里格尔本人没有对这些更宽泛的关系的性质作出解释和分析）。

这三个要点结合起来，有可能展现了一种普遍的描述性程序，追踪视觉风格在更宽泛文化环境背景下的系统的变化。因此在里格尔的著作中，艺术史看似是一门具有完善定义的调查学科，具有自己的方法结构。它是历史学科的一个分支，但是却因涉及视觉物体而要求具有特殊的分析概念。

以普遍调查的相对自主的方法为重点的艺术史是一个非常现代的概念。事实上，它是人类的知识转变为逻辑上独立组成部分的分离过程的延续。这也反映了大量的启蒙运动和现代社会源泉的特征。当然，这个艺术史的概念随后受到了挑战，但却是在上述三个基本要点被吸纳进（单独或共同）20世纪最重要的一些艺术史方法研究之后。

保罗·克劳瑟

艺术评论和美学理想

1846年，在法国大革命蔓延到德国、奥地利、匈牙利和意大利的前两年，查尔斯·波德莱尔（1821年~1867年）提出了一个问题：“艺术评论到底有什么好处？”对于这个问题，他其实在1846年的沙龙评论《致资产阶级》一文中已经回答过：如果艺术开始针对第三等级（资产阶级中的平民），则艺术评论的功能就是教育中产阶级如何在商业、法律和科学的闲暇中享受从艺术中获得的美学娱乐。波德莱尔接着宣称，正如艺术的价值只来自于强烈地表达的个性，艺术评论只有旗帜鲜明才能有效，即它站稳一个立场，与其他评论以及其批评的对象——艺术进行对话。与众不同，并因“偏袒，充满激情，且具政治倾向”而使其听众多元化。

19世纪中期，在日报和周刊充斥巴黎的背景下，波德莱尔在杂志的页末专栏中编写小道消息、虚构小说、花边新闻、艺术和文学评论已经形成惯例，专职艺术记者也开始让人习以为常。波德莱尔认为艺术评论为广大艺术欣赏者服务，并为之提供新的价值观念的观点，已经不再是新奇的事。这一点可以追溯到18世纪后期。18世纪60年代和70年代中，当所谓的特殊艺术评论仍是闻所未闻的时候，百科全书编撰者兼哲学家丹尼斯·狄德罗（1713年~1784年）在为格林男爵的双周刊《文学通讯》撰写沙龙评论。针对一小群精英对象（不超过15位贵族订阅读者）而写的，他的评论明显地不同于其他那些没有为大群的沙龙读者作解释，而题材却不断扩大的沙龙评论。不过狄德罗的沙龙辩论，针对其空间的布置和他自己身临其境的经验，想象大批游客产生的噪音将影响到与艺术的奇异对话，而这些对话正是为逃避那些噪音，并以每个人在理论上都会有的令人难忘的观赏经验表达对绘画的回忆。狄德罗同时讽刺和拥护了不同风格的学术等级，及伴随而来的特殊技巧和绘画价值的体系。他采用的轻松的语气，特别适合后来的杂志新闻业风格。

法国的新闻业从18世纪70年代开始趋向自由化。随着第一次法国革命，新闻的自由于1789年得以正式宣布，结果出现了大批获准发行的政治报纸。1792年开始由于新闻审查风潮而纷纷停业，紧接着是数十年的萎缩萧条以及新闻性的艺术批评朝着讽喻化的政治批判方向发展成为持久的趋势。到1800年，艺术和文化新闻业已免于新闻审查，因为艺术评论被认为在政治

上保持了中立态度。结果艺术评论和文化报道专业刊物的数目急剧增加。不过，在法国大革命前夕，艺术批评政治态度鲜明，人们用大量的地下传单来回应皇家绘画和雕塑学会的独断。这些传单将艺术作为政治事件对待。当雅克-路易·大卫创作的，由皇家学会赞助的《赫拉斯兄弟之誓》（图442）于1875年在沙龙中展出时，作品对学术体系的背叛被认为是社会的修辞方式和阶级的风格。在大革命之后，大卫政治声望的逆转和艺术批评中政治观点的变化有关。当时的公共教育委员会秘书长让·巴普提斯特·帕勃里可拉·肖叟尔（1766年~1823年）认为大卫代表了斯多葛古典主义的共和政体观念，而法国最古老的报纸《法国报纸》的艺术评论家查尔斯·保罗·兰顿（1760年~1826年），在拿破仑时代发表了一系列有雕版画插图的《沙龙》和《现代美术学校和博物馆年鉴》。他把大卫视为伟大的特级艺术大师。拿破仑统治结束后与大卫最有直接关系的作家是埃特尼·德拉克鲁兹（1781年~1863年）。他任《辩论日报》的正式艺术评论员长达40年。这份杂志是很有影响的右翼思想报纸，是职业新闻中崭新的模式。19世纪大部分评论家从事文学创作，其中一些也接受过绘画培训，德拉克鲁兹就是一个例子。他是大卫的门生，并在1855年撰写了大卫的第一本重要传记。德拉克鲁兹强调这位艺术家的“生命和时代”是他的创作的关键。他认为大卫是当时的老学派，即相对于现代派而言的古典派的“大师”。因此，艺术评论围绕着一系列反对意见展开，其中艺术评论所分析的艺术家和物品根据当时的政治需要而相应的变化调整。

18世纪后期，德国开始出现以大学的讲座为基础的另一种艺术评论风格。随着伊曼努尔·康德（1724年~1804年）发表的《判断力批判》（1790年），美学作为哲学的一个分支领域逐渐形成。康德不关心展览会或者单个的艺术作品，甚至不在乎艺术本身，而认为美学感受是作为自由个体的人的自主的标记，是从身体感觉和生存的低级乐趣中偶然释放出来的，把“美”和“崇高”之间的区别，视为同主体和客观世界相联系的方式。当格奥尔格·黑格尔于1820年代中在柏林作《美学介绍讲演录》时，他同时批评性地评判了康德的美学体系和约翰·亚奥希姆·温克尔曼（1717年~1768年）的古代艺术特权。黑格尔看待艺术不同于康德，他从具有内在一致性和自成体系的古典雕塑，到“浪

浪漫主义”绘画和文学艺术的分裂、瓦解和顶峰，描述了一条辩证的演变轨迹。黑格尔受到现代主义艺术的哲学和文学理论的吸引，与实证主义者的进步舆论展开辩论，认为浪漫主义时期是一个解散的时期，而在此期间“艺术分崩离析”。这一观点构成了现代领域中艺术命运的两大重要思想中的一派。这一关于现代艺术的观点，奠定了法国艺术小说的基础。这类小说侧重于展示现代艺术家的衰落，及他的艺术在最初抽象创作中产生的混乱色彩中瓦解。这些小说包括奥诺雷·德·巴尔扎克（1799年~1850年）1845年发表的《无名的杰作》，埃德蒙·德·龚古尔（1822年~1896年）和儒勒·德·龚古尔（1830年~1870年）于1867年发表的关于世界博览会的艺术的小说《马奈特·沙罗门》，及埃米尔·左拉（1840年~1902年）于1886年发表的小说《杰作》。

浪漫主义不是统一的风格，而是意味着一种现代的态度。对德国作家弗利得里希·凡·施莱格尔（1772年~1829年）而言，它代表了基督教精神和“德国天才”的民族主义思想（以及德国艺术家群体如罗马的拿撒勒画派）的崛起；对海因里希·冯·克莱斯特（1777年~1811年）而言，它关系到面对德国的自然而产生的“情绪”高涨，如“看到弗利得里希的海景”（柏林，1810年）；司汤达（1783年~1842年），在他的《1824年的沙龙》中写道，它意味着“一场美术革命的曙光”，即“优秀的现代绘画”抗衡“大卫体系”，以及“个人的感觉方式”相对于希腊学派对技巧和风格的意识，而且还意味着色彩而不是绘画，尽管司汤达对1824年展出的这类绘画的代表作，欧仁·德拉克洛瓦（1798年~1863年）的《希阿岛的屠杀》并不十分欣赏。而在奥伽斯蒂·贾尔（1795年~1873年）的《有关1824年沙龙的重要谈话》中，德拉克洛瓦的绘画则得到相当高的评价。这本书以狄德罗的方式，描写了一位哲学家和一位艺术家之间的虚构对话，从而证明这样一个原则：“浪漫主义正在渗透整个社会，既然绘画也是社会的表达，绘画也随之变得浪漫”。在1830年七月革命的一年后，海因里希·海涅（1797年~1856年）为一家德国报纸报道1831年的沙龙（及大众对沙龙的反应）。随着沙龙观众的声音逐渐变成革命“暴徒”的怒吼，海涅将“浪漫主义”的概念引进政治舞台，虽然他感觉到现代的服装，尤其是德拉克洛瓦的《自由引导人民》（图438）所展现的中产阶级的外衣和帽子

非常乏味，实在难当优秀作品的盛名。1846年，波德莱尔在他的《沙龙》中提到上述许多思想，针对资产阶级发表意见，提出艺术评论所具有的政治特征和政党功能，随后分章节论述了“浪漫主义”和“色彩”，并以“现代生活的英雄主义”为题收尾，以海涅轻视的黑色长礼服为标记。与此同时，他还通过绘画的媒体来表达浪漫主义情绪，反对雕塑所代表的古典主义。他注重德拉克洛瓦的作品，认为他是最典型的浪漫主义艺术家。

艺术评论在英国和在美国一样，对社会革命的风潮回应甚少。直到19世纪许多年后，皇家学院第一任院长乔舒亚·雷诺兹爵士（1723年~1792年）在18世纪70年代和80年代中15次学术方面的“有关艺术的讲演”中所表达的理想主义观点，仍主宰着英国的美学思想。在18世纪90年代和19世纪30年代间，一些展现大自然风景的田园、旅行和自然的散文反映了与流行审美情趣相反的观点。与法国革命传统有不符常规关系的威廉·赫兹里特（1778年~1830年），正是“景色如画”的自然风景理念的倡导者之一，他同时还在《大英百科全书》，他自己的文集《席间闲谈》和《地图集》中发表文章，赞同主观性的“原创性”准则。然而，直到1843年，约翰·拉斯金（1819年~1900年）出版了第一卷《现代画家》，才首次直接挑战了雷诺兹的价值观念，并且成为现代英国绘画[主要是约瑟夫·玛洛德·威廉·透纳（1775年~1851年）]的重要的捍卫者。拉斯金倡导原则上忠实于大自然的特异性和系统，以辩证的角度来评析透纳的艺术，一方是透纳，代表着他对所观察的大自然的观点，另一方是克劳德·洛林（1600年~1682年），代表着传统的风景表现方法。拉斯金的名字很快因他1851年与《时代》评论家的书信往来而和拉斐尔前派联系在一起。到19世纪50年代，他成为维多利亚时代最出类拔萃的美学家，其影响之大甚至波及美国，可以同第一份重要的艺术杂志《彩笔》媲美。虽然拉斯金的《绘画因素》（1857年）在运用色彩的理论，以及在阐述对印象派的“缺点”和对光学与绘画关系的理解方面有先见之明，但是到1877年，他抨击詹姆斯·惠斯勒（1834年~1903年）的《黑与金的夜曲》（1874年），则是改变了艺术批评的立场。1878年惠斯勒被指控诽谤拉斯金这一著名诉讼案中，这位艺术家（后因败诉而破产）驳斥批评的职业道德，提倡为艺术而艺术。沃尔特·帕特（1839年~1894年）提倡

同样的观点。在1868年评论威廉·莫里斯的诗歌中，他赞同艺术家广博的“如火焰般”的经验本身就是价值。在1878年《双周评论》上发表的一篇关于威尼斯文艺复兴时期艺术的文章中，他还说明了艺术的媒体特殊性和与音乐地位的争夺。

法国的戴奥菲尔·戈蒂耶（1811年～1872年）是为艺术而艺术的态度最早的倡导人。针对报纸严厉抨击他的小说《莫班小姐》（1834年）的一篇引言，他进行了反驳。在这篇小说中，他讽刺了康地·德·圣西门（1760年～1825年）的实证主义及其对艺术社会功能的承诺，并推崇艺术对现代的无用性。戈蒂耶贬低外部环境，赞美感觉的灵性，因为“观赏一件真正的拉斐尔作品和一个裸体的美丽妇人”具有同样的象征性，从而曲意地理解康德的“美”的自主性的观点。他还为当时巴黎艺术界的权威刊物《艺术家》撰写艺术评论，尽管他在晚年并不总是站在现代派的立场上。

反对“为艺术而艺术”观点的也有一批作家。他们在法国第二共和国时期以古斯塔夫·库尔贝（1819年～1877年）为核心。最初的人物有小说家兼记者钱普·弗勒里（也叫朱尔斯·弗勒里，1821年～1889年）。他将自己对通俗艺术和当地文化的兴趣，运用于库尔贝1851年的作品《奥南的葬礼》（图460），于1857年发表了《现实主义》的研究，响应了库尔贝所认同的文化运动。空想社会主义哲学家兼社会理论家皮埃尔-约瑟夫·蒲鲁东（1809年～1865年）视库尔贝为《论艺术原理和它的社会目的》（1865年）中的乌托邦社会主义理论的代表。他明确地反对为艺术而艺术的观点，支持将艺术理解为一种不可转让劳动的最高最纯洁的形式。到法兰西第二帝国时期，较少具有政治色彩的“自然主义”代替了共和政体认同的1848年“现实主义”，后来的接班人有评论家朱尔斯-安东尼卡·斯塔纳（1830年～1888年）和泰奥斐尔·托尔（1807年～1869年，1849年到1859年于政治流放离开法国期间佚名威廉·伯格）。这些评论家对荷兰、西班牙和法国艺术的历史和法国绘画的“新学派”颇感兴趣，针对社会“环境”和先锋艺术（也是一个空想社会主义的观点）领导下的前卫艺术运动。

当年轻的记者和小说家埃米尔·左拉1866年加入了这场角逐，他使爱德华·马奈（1832年～1883年）成为“绘画新方式”的代表。1867年，当马奈像库尔贝一样在世界博览会外举行他的回顾展时，左拉在《19世纪》中写了一篇有关他的文章，随后编辑成册重新出版。在那篇文章中，包括了人物传记和从一个形式主义者角度强调马奈的绘画围绕着局部和对画家眼睛的依赖进行构图。左拉的这种做法，在一位现代艺术家的作品中应用了生理、环境、文化的历史等对其艺术的影响的实证主义原则，如伊波利特·丹纳（1828年～1893年）在国立美术学院做《艺术哲

学》的演讲中所表达的思想。从此，实证主义的概念应用于艺术史研究得以普及，很多人接受这个观点，如查尔斯·布朗克（1813年～1882年），带插图的1859年《美术报》的创始人，很有影响力的《设计艺术的原理》（1867年）一书的作者。他在19世纪60年代和70年代中编著了百科全书类的《各派画家史》。

左拉把自己作为马奈的代言人，直接和波德莱尔进行竞争。波德莱尔1863年在海外发表了《现代生活中的画家》，称赞街道游民的城市价值观和现代妇女的服饰和化妆，以及这个与他的关系愈发紧密的人，尽管他几乎只字不提他的朋友马奈。与此同时，左拉反驳攻击马奈在1863年“被拒绝的沙龙画展”中展出的绘画的批评和讽刺性评论，并反对把1865年沙龙展出的让马奈声名狼藉的《奥林匹亚》理解为一幅资产阶级面前陡然出现的一个普通街道游民的丑陋漫画。左拉暗示，马奈绘画的现代性不在于绘画主题所表现的现代生活，而在于它们的视觉形状。他否认马奈绘画中的其他明显特征，比如类似于博物馆展览的和如《美术报》等杂志中印刷复制的古典名画。左拉的小册子有助于决定将来人们是如何理解“现代主义者”的马奈。它是有关现代艺术批评两个重要方面的一个极好例子：第一，现代艺术批评与其他评论进行对话；第二，它是对艺术品的一种解释，同时决定这些艺术品在以后将是如何被理解。

当19世纪70年代评论家开始注意印象派的时候，他们的做法如出一辙，将马奈视为这个新派别的鼻祖，尽管他本人拒绝参加这个派别的展出。1847年，路易·罗瓦（1812年～1885年）在《喧哗》刊物上对这组画家的画展进行评论中，提出了这个名字，以致评论家路易·瓦克塞尔（1870年～不详）后来编造出“野兽派”和“立体派”等别名，借以贬低亨利·马蒂斯（1869年～1954年）及其他人于1905年秋季沙龙展出的作品和乔治斯·布拉克（1882年～1963年）在坎维勒画廊1908年、1909年独立沙龙展出的作品。这些名字和这些艺术潮流紧密相连，以致后来就以此命名。罗瓦言辞尖刻的小品文，用评论家和一个因看不懂那些“调色板上刮下的东西”（库尔贝时期的比喻），“印象”“舌头舔的黑色东西”和仿大理石效果都代表了些什么而愤怒得有点夸张的学究之间的狄德罗式对话，来描述“印象主义”。这样的批评本来就是打算博人一笑，正适合发表它的以讽刺性论调为特点的刊物。

1876年出现了比较严肃的评论，其中有诗人斯特芳·马拉美（1842年～1898年）和库尔贝时代自然主义记者爱德蒙·杜朗地（1833年～1880年）。马拉美用英语为一份伦敦刊物写了《印象派和爱德华·马奈》，把马奈视为这个新派别的创始人，谴责沙龙裁判和大众（对现代批评一个重要比喻）对他的错误对待，把波德莱尔的现代生活和左拉的自然主义相结合，把印象主义

理解为“点缀下自然的点缀”的视觉再现。与此同时，他不仅将女人的身体作为对象，而且作为绘画的主题进行研究，特别地研究贝尔特·莫里索（1841年～1895年）的作品。和当时其他评论家一样，马拉美认为这些作品是“女性”印象派作品。杜朗地的文章《新绘画》，从当代艺术史角度讨论荷兰绘画，赋予印象派自然主义历史，可以追溯到狄德罗，并把印象派视为现代艺术朝实证主义道路发展中的未竟的下一步。1877年，乔治斯·里维埃（1855年～1943年）创办了延续时间不长的党派刊物《印象派》，宣布“印象派画家和其他绘画家的不同之处在于，他们对待一个主题是出于它的色调价值，而不是出于主题本身”。印象派也受到了国际批评界的承认。例如，1879年，佛罗伦萨艺术评论家和马基亚伊奥利画派的提倡者迭戈·马特利（1839年～1896年），对第四届印象派画展发表了一篇意大利语评论，并于次年为意大利大众发表了《印象画派和现代艺术》。

19世纪80年代，自然主义学派的创作和批评逐渐瓦解，一系列前卫的文学杂志百花齐放，随着艺术界的新秀辩证地响应孕育他们的艺术和文学运动，出现了一批杰出的新批评声音。其中一位是左拉的追随者作家乔里斯-卡尔·于斯曼（1848年～1907年），在19世纪70年代后期80年代早期撰写了印象派画展评论和《沙龙》。1886年，他参加了最后一次印象派画展，重点在德加创作的系列裸体画，作为向印象派展览的观众和实证主义的批评原则的告别。他的小说《逆流》标志着他从自然主义转变为中古化原始风格，同时也是一篇艺术批评。小说着重研究了古斯塔夫·莫罗（1826年～1898年）。莫罗认为《莎乐美》代表着从现代背景转变为东方风格和颓废艺术家和“蛇蝎美人”珠光宝气的淫靡，是来自波德莱尔的不断重复的主题，即写出《恶之花》（1857年）的脾气暴躁的波德莱尔，他提出的“象征的森林”和声音、气味和颜色之间沟通的理论，对象征主义的产生非常重要。象征主义是一种新的“为艺术而艺术”，一种违反常规的浪漫主义。

1886年这一年，让·莫雷亚（1856年～1910年）在《费加罗》的文学补编中呼唤象征主义，是先进的批评史上的转折点。无政府主义者费利克斯·费内翁（1861年～1944年）创立了《独立杂志》，并为《瓦格纳杂志》、《象征主义》和比利时的《现代艺术》供稿。他用“1886年印象派”为题改变了批评的观点，使其向描述现代艺术的主观主义转变。通常，这一时期的批评属于自觉的前卫风格，在倾向上属于坚定的理论化；艺术家发表了历史和现代艺术原则的看法，科学家将美学观点从启蒙时代的理想主义改变为从物理学兼心理学理解形式和色彩。古斯塔夫·卡恩（1859年～1939年）也为象征主义杂志撰稿，在1891年的《现代艺术》中发表了一篇关于乔治斯·修拉（1859年～1891年）的文章，卡恩之后是分割印象派艺术家保罗·西涅克（1863

年～1935年）。西涅克在1899年发表了《从欧仁·德拉克洛瓦到新印象派》，为新印象派的现代主义编写历史，大量地引用德拉克洛瓦的日记。这两位作家强调色彩理论，从现代美学角度要追溯到约翰·沃尔夫冈·冯·歌德的《色彩理论》（1810年）和欧仁·舍夫勒尔的《同时色彩对比的理论》（1839年）。美国物理学家奥格登·鲁德（1831年～1902年）1879年出版的《现代颜色学》和法国数学家和心理学家查尔斯·亨利（1859年～1926年）1888年出版的《色彩环》将这本书的理论成果发展到了新的境界。这些理论参考给前卫批评赋予了科学的发展过程。G.阿尔贝·奥里叶（1865年～1892年），“孤独的人”文森特·凡·高的支持者和象征主义者保罗·高更的拥护者，在他的《论批判的新方法》（1890年～1893年）指出，批评最重要的应该是“科学”。

这类的批评在第一次世界大战之前，随着当时现代艺术的国际辩论，得以继续飞速发展。诗人纪尧姆·阿波利奈尔（1880年～1918年），协同安德烈·沙尔门（1881年～1969年）还有其他人，反对法国报社的众口铄金，起身捍卫野兽派和立体派，1907年写了一篇关于马蒂斯的文章，1908年为布拉克在坎维勒画廊举行的画展写了画册文章，1913年为立体派画家写了第二本重要的书。第一本是由阿尔伯特·格莱兹（1881年～1953年）和让·梅金杰（1883年～1956年）写的《论立体派》。在意大利，阿登勾·索菲奇（1879年～1964年）在1911年为毕加索和布拉克辩护，在1913年出版了《立体主义和其他》（1914年改名为《立体主义和未来主义》）。在纽约，《摄影技巧》的撰稿人提倡现代艺术，包括葛楚德·史坦（1874年～1946年）。他于1912年撰文研究马蒂斯和帕勃罗·毕加索。在伦敦布洛姆斯伯里，形式主义和新法国绘画联系在一起。1908年，罗杰·弗莱（1866年～1934年）在他的导师伯纳德·贝伦森（1865年～1959年）编著的《国家》上，捍卫马蒂斯，其后他开始将对艺术史的注意力转移到“马奈和后印象主义”，1908年在牛津做《图形艺术的表达和表现》的演讲，1909年发表《美学论文》，在1910年和1912年写作两次有争议的格拉夫顿画廊展和伴随画展的释文。弗莱同样地致力于研究对世纪末德国美学所称道的形式的移情接纳，并继续启蒙时期“自我表达”的个人特权和资产阶级精英的主观性。他把20世纪形式主义大部分规则编纂成文，包括它的标准和发展轨迹，它在文字内容和物质形式之间的对立，以及它将媒体的自我反射性置于首位，如“一架飞机的外表涂满了颜色”（莫里斯·丹尼斯语）。他将美学讲座与评论家和新闻业对当代艺术的捍卫及其艺术史渊源相结合，将艺术批评带到了崭新的境界。

卡罗尔·M.阿姆斯特朗

艺术博物馆和美术馆

从历史上看，艺术博物馆和美术馆是后来的创举，但珍贵物品的收集和展览却不是。从最古老的时期开始，人们就开始收集那些被认为具有特殊价值或者力量的物品。神像、神器和祖先的头骨等正是被人所收集和在仪式中展出的物品。作为文化的一部分，这些收藏的物品具有不同的意义。它们可以作为一个团体区别于另一个无论是真实的还是虚构的团体的途径，或者作为维系死者和生者、人类和神灵之间的纽带。许多纽带，无论是骸骨还是油画，都被认为是现在和神话的或是理想的过去的紧密联系。收集展示艺术作品和其他形式的仪式展品一样，具有象征性意义。艺术博物馆庄严的气氛和宽阔的空间，的确可以和从前举行仪式的场所相提并论。

卢浮宫博物馆是第一个真正对大众开放的艺术博物馆。它作为公开场所的重要意义，与1789年法国革命的渊源，以及即将出现的现代社会意识形态的需要紧密相关。当卢浮宫与它所替代的官方展览，即皇家美术馆相比，它的意义就显而易见。

17世纪和18世纪中，欧洲的权贵阶层收集了昂贵稀缺的油画、铜制品和其他艺术品。这些艺术品往往被安放在豪华的客厅墙壁上，以便向国内外的贵宾炫耀王侯的华丽和奢侈。展示提香、卡拉奇、鲁本斯、普桑和其他古典大师的油画特别时髦，大量的艺术作品（包括复制品），有时甚至覆盖了整个墙面。到18世纪，随着有教养的欧洲人对艺术越来越感兴趣，其中一些收藏开始对游人开放。不过，没有一家是真正的现代意义上“对公众开放”。个人得以进入参观是一个特权，而不是权利，而且参观仅限于有证件或是介绍信的人，简短地说即出身名门或有社会地位的人。

18世纪后期，根据当时流行的贵族艺术鉴赏模式，新建了几个重要的绘画收藏点，其中包括德累斯顿、维也纳、巴黎和佛罗伦萨等地的政府收藏。这些新建收藏点，不仅引起人们对收藏家万贯家财的注意，而且让人们注意到其鉴赏力，即绅士文化中称道的“好品位”，这被认为是贵族血统和智慧的象征。这种品位以绘画的实物布置体现出来：不同“学派”的作品不加任何标记悬挂在一起，让观众进行风格的对比和比较。这样的收藏馆接受

的参观者主要是男性贵族，因为女性很少接受过能让她们认识到展示的大师作品特色的艺术批评教育。

1792年，法国政府利用君主体制结束和新政府诞生的契机，将国王的艺术收藏重新命名为法兰西共和国博物馆，并把它们安放在卢浮宫。这片前皇家住宅，对每一位公民免费开放，极好地展现了政府对平等原则的承诺。这个博物馆不仅成为向公众展示皇家财富和幽雅品位的地方，随着时间的推移，它也成了一个新的城市活动场所。在这里，作为公民的个人和作为捐赠人的国家之间的关系得到实现和完善。不过，尽管博物馆有免费公开对外开放的政策，它所针对的主要还是男性观众，尤其是男性资本家——国家里最有公民权力的公民。

到1810年，当时的拿破仑博物馆，根据一门新的学科——艺术史——的原则，得以重整开发。当游客进入展示大厅，完全可以追溯欧洲主要艺术学派的演变过程，其中包括意大利、佛兰德、荷兰和法国。第一层楼展示了意大利文艺复兴和古典主义古代雕塑的发展进程。这两个时期是公认的达到了理想美的时代。针对绅士的美术馆照顾那些受过教育的贵族的美学喜好。这家新美术馆将参观游客视为寻求精神和智慧陶冶的自我完善的资产阶级个人。其中的陈列品标记清晰，用于启发游客，指导他们欣赏人类文化的巅峰。还应该指出，美术馆早期所拥有的非凡财富，应该大大归功于法国军队，从欧洲各地的教堂和皇宫收掠了大量的艺术作品。这些不同时期和来源的财富和艺术品被安放在卢浮宫，现已成为法国的文化遗产。

卢浮宫的方式迅速并最终成为其他各国家和市政府艺术收藏的代表模式。它的核心前提是，一切艺术，凡在通往单一的、普遍的美的理想进程中有所作用，都应该值得收藏，因为有教养的观众学会了重视艺术史的更多不同阶段。不过把古代和文艺复兴时期的艺术作为人类社会文明史的分界线的做法，将长存不变（图589）。

卢浮宫证明了公立艺术博物馆在新兴资产阶级世界中对意识形态的有效性。紧随其后，欧洲各地雨后春笋般出现了一批国家美术馆。这些追求自由化形象的国家首脑，往往指定现有的皇

家收藏充当公立艺术博物馆的收藏。拿破仑的军队开创了几个公立艺术博物馆，主要在马德里、那不勒斯、米兰和阿姆斯特丹。到1815年，几乎每一个西方国家的首都，无论是君主制还是共和制国家，都有一个博物馆，尽管有些“国家美术馆”只不过是老式的皇家收藏冠以新名而已。例如，圣彼得堡的艾尔米塔什博物馆，1866年前要求所有游客着正装参观。

并不是每一个国家都想要公立艺术收藏。这样的机构就表示国家已经承认了中产阶级在整个国家中的存在。在英国，自由派试图建立免费公立艺术美术馆的行动，是更广范围内中产阶级争夺权力和地位，削弱贵族特权斗争的一部分。执政的保守寡头统治对此保持冷漠就不足为奇了。到1823年，议会才允许创建国家美术馆。即使1824年对外开放以后，这个机构也是经历了数十载之后才找到足够资金赞助和支持的，并且只有在中产阶级的政治势力强大到足以干预其管理，才足以与卢浮宫相媲美（图585、图586、图587）。

美国艺术博物馆建筑在19世纪70年代美国内战后的经济腾飞中获得长足发展。首先在波士顿、纽约和芝加哥（图590、图591），然后在其他城市，博物馆与其赞助人之间划清社会界限，有效地宣布城市商业界的出现。美国博物馆的发展，也应该与充斥城市的爱尔兰、犹太、意大利和其他地区的移民潮息息相关。“老种族”，恩格鲁-萨克森美国人，担心在文化和政治上被统治，希望这些博物馆能团结社会的不同成分，成为具有单一文化的国家。有文化的美国人尤其相信，装饰艺术展览能够教化劳动阶层，提高他们的品行，提升他们的品位。伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆被认为是模范城市博物馆，并激励每一个美国艺术博物馆创建一个装饰艺术部门。不过，这些新机构仍然是受教育的美国人的领域。

我们应该注意到，美国艺术美术馆和他们的欧洲模式存在着重要的不同。卢浮宫和伦敦的国家美术馆都是在资产阶级终结贵族特权的斗争的背景下建立的。相反，美国博物馆从一开始就展示了特权：它们富有的赞助人被授予特别美术馆专有使用权，以至于博物馆成为一些单独的、受嫉妒的保护的收藏。1925年5

月9日的《纽约时报》抱怨大都会博物馆，认为这地方“与其说是作为教育人民和供人娱乐的机构，还不如说是类似于铭记美国收藏家名望的联合陵墓”。最终，博物馆董事们成功地对馆藏物品从更大艺术史角度进行一统化，但授予百万富翁们自有空间的做法却开始成为美国博物馆的一个特征。

自从艺术博物馆开始出现以来，就仔细地定义什么才能被归为“艺术”。最初，这主要指的是西欧的代表艺术及近东的古代艺术。但随着19世纪的到来，人们对非西方社会的兴趣逐渐加强，越来越多人种学收藏物品包括了非欧洲人制造的物品（图588）。这些物品被指定为“人工制品”，旨在阐释所谓的社会、文化或生物进化的自然规律。同时，欧洲人所制造的被指定为“艺术”的东西，作为个人研究的独特物品予以展出。这些不同的博物馆学方法根植于这样一个信念，即欧洲的文化成就不仅更好，而且是绝对不同于更“原始的”人的文化成就。根据这种思维，“落后种族”仍然在生存的挣扎中，所制造的人工制品只能是纯实用性，或者象征神灵之物，有器具的价值。只有艺术，根据定义是文明的产物，能够产生美学的愉悦，哲学的启迪或者精神的升华。同样，艺术是人的最高理想：获得精神的自由和自我认知。对于一些人，欧洲装饰艺术介于艺术和人工制品的范畴之间，是一种可以解决物质和精神之间对立的艺术范畴。

我们不会奇怪，这些思想涌现的时期，正是帝国主义从“落后”世界大量搜刮掠夺财富的时期，并在此过程中给当地的人民和文化带来无法修复的毁灭性破坏。世界各地财富流入的西方各国，认为有理由相信欧洲的“我们”优于非欧洲的“他们”，摧毁“他们”的文化代表了文明的胜利。在现今的后殖民时代世界中，传统博物馆文化，包括它所依赖的艺术—人工制品的区分法，本身已经成为批判的对象。此外，我们逐渐已经认识到，“原始”人工制品所具有的魔力与艺术博物馆馆藏艺术的文明力量并无差别。

“文明和自然历史”

在整个19世纪，卢浮宫里的天花板，具有其展示艺术品的政治和教育意图的空间。博物馆的天花板上开始以一系列名字和人物肖像为主。这些天才标志着人类文明的进步历程。19世纪的每一届法国政府至少要资助一块天花板。在图585中卢浮宫的天花板，由新成立的第二共和国于1848年兴建。带翅膀的胜利女神戴着王冠，手拿棕榈叶，站在画着封为圣徒的法国艺术家肖像的六边形边上。

万国大厅（图586）于1886年开放，用新巴洛克式的华丽装

饰来表达民族主义信息：万国大厅的每一扇门上，都有一个法国寓言人物，一个来自古代，一个代表现代，保护着这些艺术；围绕飞檐还镶嵌着法国各个艺术流派大师的巨大灰泥浮雕，漆得像铜铸一般。如今，这一切都被藏在一片假天花板之后。

虽然位于伦敦的国家美术馆于1824年就对外开放，但是它丰富的收藏和华丽的建筑，只有在19世纪后期才能与卢浮宫相媲美。巴里厅（图587）于1876年开放，是目前美术馆中最华丽的展厅。雕塑装饰包括著名艺术家的浮雕肖像，主要艺术史运动的情景雕塑，还有不列颠的徽章和无数国家美术馆和公立艺术博物

图585：七烟囱大厅，天花板细节（1848年～1851年），巴黎，卢浮宫。

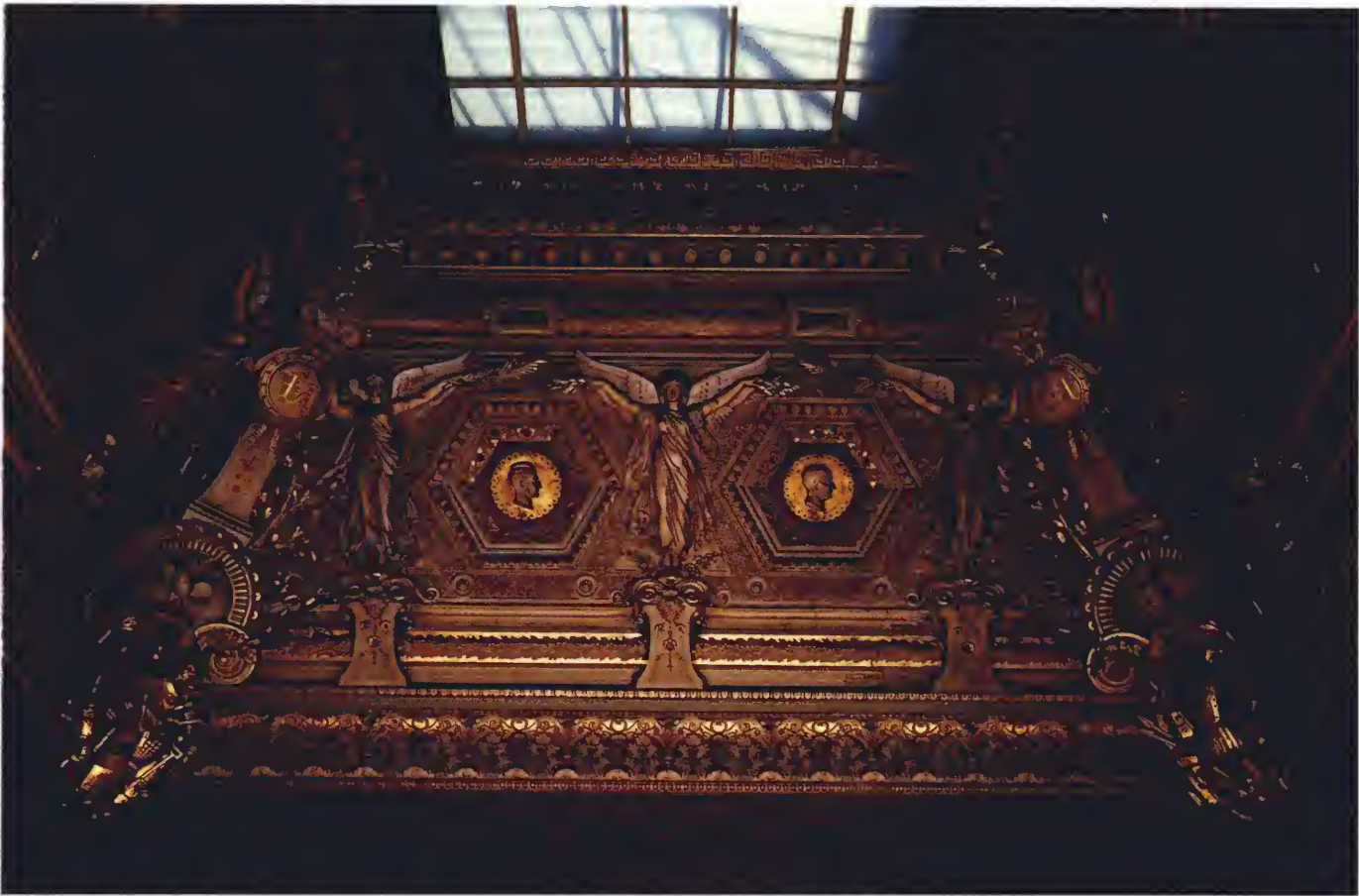


图586：新万国大厅，巴黎，卢浮宫，1886年10月30日展览。



馆美轮美奂的天花板中的标准图案。

艺术博物馆展示那些被认为代表了人类文明成就高峰的物品，而人种学和人类学博物馆则收集“原始”文化和所谓的“落后种族”的“人工制品”，以展示有关“早期人类”和人类社会的“黎明”的信念。博物馆的摆设旨在显示非白种、非欧洲人在人类进化的阶梯上低于白种欧洲人。1910年纽约的美国自然历史博物馆所展示的非洲物品（图588），实际上挑战了进化论的文化理论。它的组织者认为，社会不是根据普遍规律，而是根据具体环境和发生的具体事件而发展的。博物馆的展示，是为了让

人们理解这些馆藏物品属于独特的文化整体的一部分。不过，虽然受自由主义思想的影响，但展品置于自然历史博物馆展出，并包括了动物展品延续了这样的观点，即非欧洲人的生活受自然和生计的主宰，而欧洲人却创造了历史——他们凌驾于自然之上，并形成自己的生存方式。如上所言，非洲艺术品看起来像科学样本，证明了那些人更简单更落后，而在几步之遥的纽约大都会博物馆中，代表欧洲社会和宗教生活的相似的物品，则被认为是高级精神成就的表现。



图587：左图，巴里厅（1876年），伦敦，国家美术馆。

图588：下图，美国自然历史博物馆非洲厅（1910年）。



恢宏景象

卢浮宫中宏伟的达鲁厅台阶（图589）从第二帝国时期开始成为建筑的一部分，大大地扩展了宫殿的建筑格局（卢浮宫不仅是艺术博物馆，还是国务院办公厅和会议室）。达鲁厅台阶不仅连接了宫殿的新旧侧楼，还是博物馆剪彩开业的申明。辉煌的萨莫色雷斯胜利女神雕塑，引人注目地坐落在台阶中心，清晰地表明了博物馆给与古典文化至尊无上的地位。

在图589中，还可以看见19世纪90年代里台阶顶上一些马赛克装饰。每个台阶上有几个圆穹，每一个都用于代表西方艺术史

的一个主要时代。不难想象，两个最大的圆穹是献给古典主义时代和（照片中可见）意大利文艺复兴时期（胜利女神雕塑正上方可见拉斐尔的画像）的。旁边小一些的圆穹，代表了荷兰、英国和后文艺复兴时期法国学派。这些装饰像卢浮宫中其他天花板的装饰一样，这个新的方案却违反了卢浮宫的核心艺术史宗旨：即法兰西民族是那些代表文明的天才的继承人。这些马赛克从未受到批判家的好评，并于1934年予以拆除。

创建了美国第一批主要博物馆的波士顿、纽约和芝加哥商人，熟知欧洲国家收藏的恢宏壮观。以世界经济强国中的一线城



图589：1930年达鲁厅台阶，巴黎，卢浮宫。



图590：提议中的芝加哥艺术学院的台阶和圆穹，墨和水彩画（1894年）。

市为依托，他们决心跻身于巴黎、伦敦、维也纳及其他城市文明代表的欧洲城市等文化联盟。他们相应地建立了炫目的新博物馆建筑，并在欧洲到处搜索古典大师的绘画、古代家具、珍稀瓷器玻璃及其他物品。因为买不到或搜不到原件，他们买了大量古代和文艺复兴时期雕塑的石膏模型。

芝加哥艺术学院是“镀金时期”的典型艺术博物馆。这家博物馆与1893年在芝加哥举行的著名世界博览会同期建立，并秉承了同样的精神，主动地借用了希腊和文艺复兴时期纪念碑的特

征，其中包括巴台农神庙和威尼斯的圣马可图书馆。于1894年提议修建的宏伟台阶（图590），显然受到卢浮宫达鲁厅台阶的启发。虽然这座台阶最终没有采用圆穹，但是却安装了胜利女神的石膏模型。显而易见，芝加哥的商业精英想要举世皆知，艺术和文化已经来到芝加哥，正如雕塑家罗雷·塔夫特于1913年举行的捐赠仪式中所说，“艺术和文化为芝加哥的商业生活锦上添花，就像雅典、佛罗伦萨和威尼斯的商业生活所经历的艺术和文化洗礼一样”。

卡罗尔·邓肯



图591：芝加哥艺术学院的宏伟台阶，约1910年。

5 现代主义及其后

(1914年~2000年)

在对历史阶段最有效地划分时，对近代的划分往往难于对古代的划分。我们将在本书的《国际风格》章节中探讨国际现代主义风格。自诩盛极一时的国际现代主义风格其实只代表了一种态度，而不是一种连贯的风格。国际现代主义风格所体现的“艺术态度”主要基于一系列共同的假设，其中包括：原创性至上；艺术家的职责在于营造“艺术”崇拜；提高大众的艺术品味有待时日；创造力不在于逼真写实地刻画自然等。现代主义的另一个显著特征是采用代表20世纪新技术的新材料。这一点我们将在《其他艺术中心》中予以概述。

抚今追昔，如今我们已经比较容易接受那些非现代艺术主流的艺术传统。这些独特的艺术传统融会了国际艺术风格的特点，并且因为受到国际艺术的影响而产生变化——其所表现的独特生命力也赢得了人们的重视。本书在《其他艺术中心》一章中涉及了关于苏联、印度、加拿大、澳大利亚、拉丁美洲、非洲、加勒比等国家和地区的艺术部分，显示了传统的视觉文化和来自外界的新观点之间的多重关系。

至此，“艺术产业”的发展方兴未艾，而在以推销艺术为目的的组织机构和传播艺术评论的新闻媒体的支持下，美术馆文化取代了传统的艺术学院。与美术馆文化相辅相成的艺术史作为一个专业领域也随之崛起，这一点我们另辟章节专门阐述。本书的最后部分阐述了后现代主义。后现代主义否定“美学物体”的自我价值，推崇多元化的价值观，对现代主义的独立性提出了挑战。

现代主义艺术主题

第一次世界大战标志着起于18世纪后期的艺术发展巅峰，同时昭示了“现代”世界的到来。在战前，艺术运动的激进化程度相对一致，而战后则在各艺术领域中开展创新，包括了从自主的抽象运动开始，通过超现实主义和达达主义的美学“无政府主义”，到德国魏玛共和国的社会主义评论和共产主义国家采纳的社会现实主义等一系列艺术创新。为了满足各种艺术需求，在自觉的前卫艺术发展的同时，艺术世界里仍然存在其他各种各样的艺术创作，只是在创作模式上没有前卫艺术那样激进。

前卫艺术领域里的艺术家和艺术风格，往往会通过直接的宣传评论来宣扬他们自己的理想，同时结合美学和社会的综合因素来抵制传统。与前卫艺术试图打破现有艺术传统的抱负自相矛盾的是，这些前卫艺术精英的创作在艺术创作、艺术欣赏和艺术宣传方面都因为其特有的专业化规则而受到限制。因此，当代艺术常常像“量子物理”那样深奥复杂。

欧洲和不断扩展的美国将“艺术”的理念传播到世界各地，而这些地方此时已经拥有丰富的注重功能性的肖像艺术传统。最初，这种艺术理念的推广采取机构培训的方式，但是渐渐地，更激进的艺术态度和观点为人所知，被人效仿，通过本土的艺术家，从前卫艺术中心将信息带回本国。自此，美国开始认为，甚至自我宣称，在界定一系列的现代主义创新，例如，抽象表现主义、波普艺术和概念艺术等最新艺术潮流中，起到了主要作用。这些新艺术流派源自堪称世界强国的美国，所产生的国际影响更得到文化机构的推波助澜。这些文化机构所表现的官方态度，和艺术家们的反对既定艺术传统的本能格格不入，因此导致叛逆情绪司空见惯。

到20世纪70年代，现代主义的国际地位受到各方面的挑战，其中包括在国际一体化的旗帜下重新强调国家或者地区特性，或者寻找比“为艺术而艺术”更直接的社会“意义”，对于支持和构成“艺术”创作和消费的西方价值体系产生的质疑，以及认为“没有一种风格（无论从年代、产地或其他类别方面）可以被认为优于其他任何风格”的态度。艺术史和艺术理论的普及，在很大程度上促进了“相对主义”的态度。这种态度主要是由后殖民主义的内疚感和多元文化社会等因素促生的。随着20世纪末的到来，旅行和通讯的全球化日新月异，装置艺术、视频和电脑等其他媒体的广泛应用，图像制作生产的极度多元化，任何统一的“艺术”定义，均要求具备一定的弹性，并且至少和“文学”的定义一样广泛而笼统。

马丁·坎普

图592：对页图，亨利·马蒂斯（1869年~1954年），《爵士》杂志的设计模型，《伊卡罗斯》第一次发表于1947年，剪纸图案的树胶水彩画，40.5厘米×27厘米（16英寸×10又1/2英寸），巴黎，国家现代艺术博物馆，乔治斯·蓬皮杜中心。



自1914年起，现代艺术已越来越成为一种国际语言。随着长途旅行日益便捷和雨后春笋般出现的各种艺术和艺术思想杂志，艺术家所致力地艺术交流也远比以往简单方便。这种艺术交流的背景是以社会、政治和经济的剧烈变化为特色的，其中包括了1917年俄国革命，20世纪30年代法西斯的崛起，西班牙内战和冷战的紧张局势。我们正应该在这样一个不断缩小却越发复杂动荡的世界背景中，来审视20世纪的主要艺术家的作品，这些作品中包括最惊世骇俗、最多样、最富创新力又最具争议的艺术创作。

战争中的艺术家

在这段艺术时期的伊始，欧洲国家正经历惨痛的战乱和流离失所。很多艺术家入伍参军，到前线作战。一些艺术家，例如，意大利未来主义画家和雕塑家翁贝托·博乔尼（1882年～1916年）和德国表现主义画家法兰兹·马尔克（1880年～1916年）甚至付出了生命的代价。另外一些艺术家，包括英国艺术家保罗·纳什（1889年～1946年）、法国艺术家费尔南德·莱热（1881年～1955年）、德国艺术家奥托·迪克斯（1891年～1968年）和约翰·哈特菲尔得（1891年～1968年），也都经历了战火的考验。

战前，纳什创作的大部分是风景画，描绘了英伦的乡村风景。1917年初，在由比弗布鲁克爵士建立的战争艺术家委员会的赞助下，纳什前往法国去亲身体验血与火的洗礼。不出所料，在亲眼目睹了残酷的战争之后，纳什不寒而栗。在写给妻子的信中，他把前线的情形描述为“一场可怕的噩梦，……难以言尽，更完全不可形容”。纳什深知英国的新闻审查机构不可能允许画家在英国展出残肢断臂的尸体画面，他根据自己从前的经验，创作了《我们正在创造一个新世界》（1918年）（图618）。画中，纳什侧重表现战争的风景。采用鲜艳刺目的色彩和交错不齐的形式，来表达战争的残酷和暴力。这幅画看上去好像从战壕里小心翼翼地观望被侵犯的国土，破碎和残缺的树干静静地躺在血红的天空下，血色遮住了阳光，而那些树干看上去像密密麻麻的人体残肢，十分凄惨。作品的名字“新世界”所指的显然不是一个战胜邪恶取得辉煌胜利的“新世界”，而是一个

遭到大规模破坏的“新世界”，其中伤痕累累的景致，象征着生命和希望的流失。

纳什不是唯一一位侧重于刻画战争的悲惨景像的艺术家。在战壕的另一端，一位名叫威廉·勒姆布吕克（1881年～1919年）的德国医务勤务兵，也创作了一幅雕塑人像，表达了他认为这场战争毫无意义的态度。勒姆布吕克的《摔倒的人》（1915年～1916年）（图609）采用了以裸体人物为中心的传统雕塑风格。不过他创作的人体身体明显地被拉长，显得瘦弱不堪。那纤弱的身材，仿佛都无法承载自己身体的重量，象征着人类无法支撑这个世界的重负。勒姆布吕克在1919年因感到彻底的绝望而自尽。如今，《摔倒的人》恰如其分地纪念了现代悲剧的艺术表现力。

达达主义和机器的美感

当纳什和勒姆布吕克还在注重用传统的风景和人体来代表战争冲突所带来的破坏时，其他艺术家选用了更激进的艺术表现模式。在第一次世界大战期间，中立国瑞士的苏黎世成为一批流亡者、移居者和和平主义者的避难所。正是在这里，诞生了后来称之为达达主义的艺术流派。达达主义一词指的是约1916年到1922年之间在苏黎世、科隆、柏林、巴黎和纽约等进行创作的一群风格不同的艺术家。达达派艺术家最显著的特点是，这群艺术家没有采用统一的风格，而且常常对相互的创作活动一无所知。不过，维系这些艺术家的纽带是他们对现代资本主义社会腐朽价值观念的抗议感。他们相信资本主义社会是战争的罪魁祸首。马塞尔·杜桑（1887年～1968年）是最有代表性的达达派艺术家，他的创作代表了打破旧习的模式。1919年，马塞尔·杜桑在《蒙娜·丽莎》复制件上，画上了涂鸦式的小胡子和山羊胡，作为对现代艺术观念的最大程度的讽刺，并在画像的下面写上五个大写字母“L.H.O.O.Q.”作为标题（图593）。杜桑的大不敬具有不同层次的意义。第一，使用达芬奇杰作标准复印件，贬低了艺术家独立创作的重要性。由此，杜桑暗示了艺术的复制品和原创品具有同等的艺术价值。第二，通过改变图像，混淆蒙娜·丽莎本人的性别。杜桑将人们的注意力引向达芬奇的同性恋性别取向和他自己对性别特征

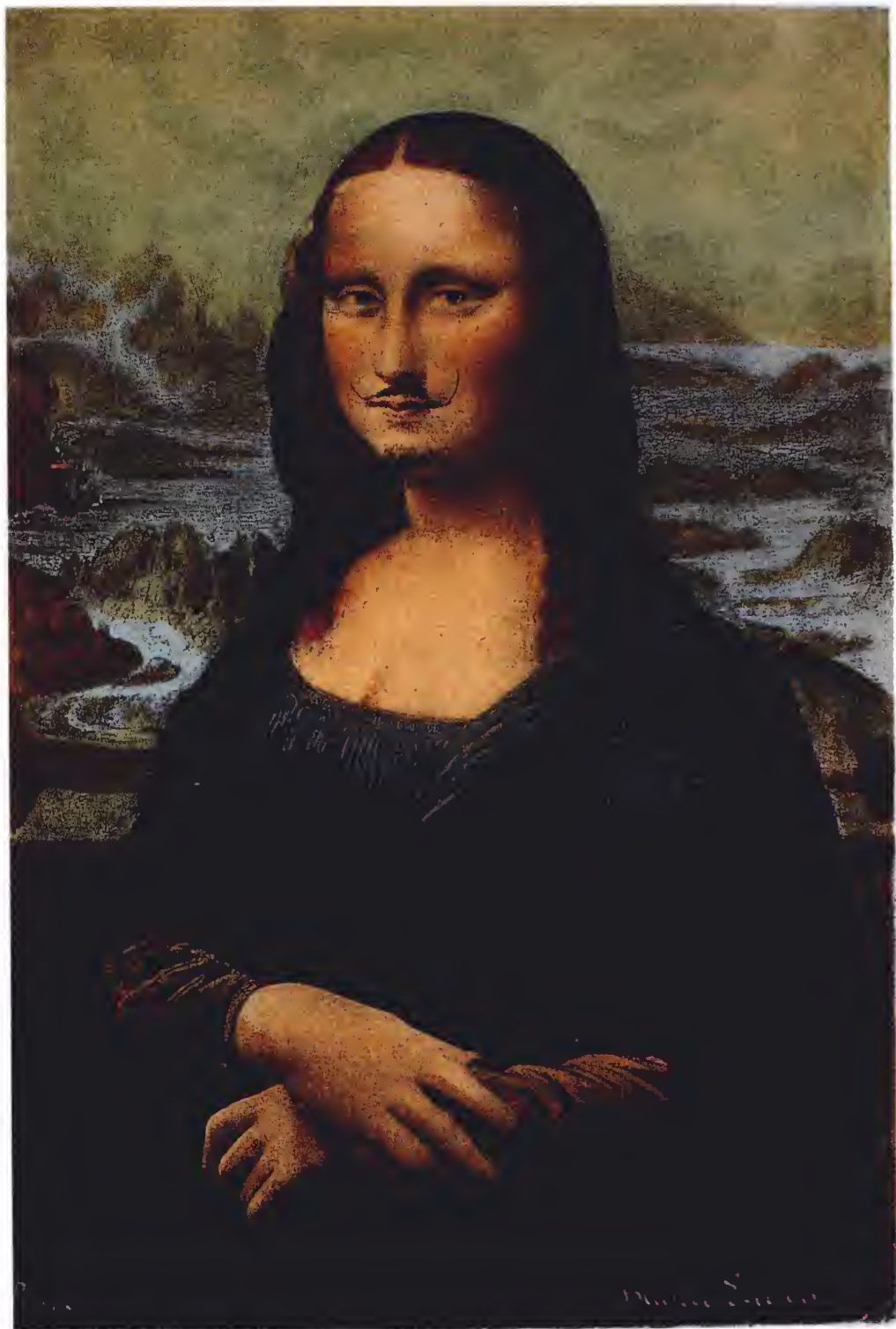


图593：马塞尔·杜桑（1887年～1968年），《L.H.O.O.Q.》（1919年），达芬奇的《蒙娜·丽莎》复印件上的铅笔画，19.4厘米×12.2厘米（7又5/8英寸×4又3/4英寸），私人收藏。

的模糊态度。第三，通过他后加的标题字母“L.H.O.O.Q.”，杜桑提出了一种语义代码。因为当这几个字母用法语读出来时，可以翻译为“她有一个性感的屁股”。

法国出生的艺术家弗朗西丝·毕卡比亚（1879年～1953年）在战争早年间在纽约遇见过杜桑。毕卡比亚对社会和艺术传统采用了类似的大不敬方法，但是他尤其侧重于以机器状的图形来比喻当代世界的荒谬性和非人道性。在《没有母亲的女孩》（1916年～1918年）一画中，毕卡比亚将机器部件的规则运动和生殖的过程结合起来，同时歪曲地模仿了性行为和传统宗教。机械般的“没有母亲的女孩”显然是和“没有父亲的男

孩”对等，而这正是基督教的核心思想。

二战结束后，德国的达达主义艺术家更公开地明确了他们的政治态度。例如，在奥托·迪克斯的作品《玩牌的战争瘫痪了》（1920年）（图619）中，人和机器的合成图像更明确地表达了战争造成的惨绝人寰的灾难涵义。迪克斯表现了三个人在一间城市咖啡馆里玩牌。每个人都四肢不全，他们截掉的肢体都由修复性的机器部件代替，而他们的面孔则装着被拧紧的螺钉，贴补着残缺的相应位置。为了进一步强调这些半人半机器的特殊性质，迪克斯用不同的拼贴材料构造了这幅画像。这些材料包括真正的报纸和纸牌。他以这种讽刺性的方式提醒人们战前立体主义的拼贴技巧。迪克斯无需到很远的地方去寻找他作品中所表现的那些受伤截肢的老兵，因为在德国主要城市中就有这样的伤兵沿街乞讨。

并非所有的艺术家都从负面的角度看待技术和机器。例如，在战后，查尔斯·爱德华·让雷内（另一个名字为勒·柯布西耶，更为人所知，1887年～1966年）和阿梅代·奥占芳（1886年～1966年）发起了一项艺术运动，他们在自己的杂志《新精神》中将其命名为“纯粹主义”。柯布西耶和奥占芳反对代表达达主义的非理性。他们反对达达派画家提倡的“反复无常的表现直觉”，相反，纯粹主义艺术家提倡逻辑、秩序、数理的精确等他们在现代工业产品如飞机、汽车和远洋轮船中所看到的特性。纯粹主义派认为，美学上简单的几何形式是一切最好设计的基础。这一因素后来对勒·柯布西耶在建筑方面和绘画方面都产生了同样重要的影响。勒·柯布西耶的作品《有一堆盘子的平静生活》（1920年）（图599）代表纯粹主义观点深入的见地。在这幅作品中，艺术家展示了一幅平静的生活画面，其中包括普通日常的东西，如瓶子、盘子、管道和一把吉他。这些物品以一种简单化的、平面化的和示意图的方式表现出来，而且运用多个视觉角度，例如管道、瓶子和盘子被同时从侧面和从空中俯视的角度展现。在此，柯布西耶明显引用了战前立体主义派画家展示平静生活的传统风格。这些战前立体主义派画家包括乔治斯·布拉克（1882年～1963年）、帕勃罗·毕加索（1881年～1973年）、胡安·格里斯（1887年～1927年）。

不过，与此同时，柯布西耶又推动了纯粹主义超越立体主义。柯布西耶将建筑家的平面图和正视图双重视觉角度相结合，从而有别于立体主义的多重视觉角度，将纯粹主义推向一个由理性启发的新风格。最终，在战后重建时期，纯粹主义艺术家乐观地坚信技术是一种潜在的解放力量，这一点是使纯粹主义明显地有别于达达主义艺术家破除偶像的态度。

其他一些没有直接和纯粹主义相关的艺术家也采用了和机器以及大规模生产有关的图像。1921年，费尔南德·莱热在秋季沙龙艺术展中展示了一件巨幅作品，名为《三个女人》（图608）。这幅绘画表现了室内被大规模生产的现代物品所包围的三个裸体女人。不过，画中最显著的是这些女人的身体看上去外表僵硬而且闪闪发光，好像是金属制成的，与商店展厅中的时装模特非常相似。对于莱热而言，几何顺序和构造凌驾于异国情调和色情之上。莱热声称，“在机械秩序中，最主要的目标是实用性，而且是严格的实用性。”虽然后人难免会质疑莱热对待性别的态度存在严重问题，但是莱热对大规模生产的幻想迎合了纯粹主义倡导的艺术态度。1923年，《新精神》杂志刊登了《三个女人》的复制件，并将它和代表着现代科技辉煌的主要例证，“巴黎号”远洋客轮的照片并列展现在杂志的醒目位置。

新古典主义和现代艺术

尽管莱热公然采用了现代主义的艺术表现模式，但他以传统的女性裸体为主题，则反映了战后古典风格的题材重新激发了艺术家的兴趣。例如，在战争期间，毕加索在创作立体主义作品的同时，还创作了具有高度自然风格的素描和绘画。战争刚结束的几年里，毕加索创作了一些以纪念性人物为主的作品，这些作品常常披着古典主义风格的外衣，其中的代表有《母亲和孩子》（1921年）（图596）。这幅作品表现了富有雕塑感的母亲，正仔细地看护在她膝盖上玩耍的小孩。画上只有三种平面的简单色彩，象征天空、海洋和沙滩，给作品带来一种平静祥和的感觉。这正是人们在战后所追寻的特征。毕加索旨在表现具有深意的私人题材。因为在他创作此画的同一年，他的长子诞生了。与此同时，表现母亲的题材在20世纪20年代的法国打动了很多人的心。出生、养育和成长的主题也的确常常被艺术家用来比喻战后国家所经历的重生和重建的过程。

几何主义的探索

当西欧艺术家还在摸索中寻找战后新的意义和特色时，俄罗斯艺术家则面对着截然不同的挑战。1915年，卡西米尔·马列维奇（1878年～1935年）在圣彼得堡的艺术展上发起了“至上主义”的艺术运动。在艺术展中，最臭名昭著的是一幅名为

《黑方块》的作品占据了主要位置（图625）。马列维奇以这幅作品确凿的否认了以前所有代表性的绘画。他将这幅作品形容为“纯粹艺术创造中的第一步”。《黑方块》的来源可以追溯到马列维奇为先锋派的非理性戏剧《战胜太阳》设计的舞台。这部戏剧是由阿列克塞·库鲁钦年科于1913年创作的。马列维奇的设计很简单，舞台设计只包括一个黑色方块和白色边框，象征着黑暗最终将战胜光明。但对马列维奇而言，这个胜利没有被视为顶点，而是一个新的开端，是新文化形式和新观点可以从此发展的新起点。1917年以后，随着十月革命的胜利，马列维奇迅速地改变了他激进的艺术表现风格，为的是适应新的政治形势。在十月革命后的最初几年里，马列维奇的声望日益升高，并在苏联的艺术教育界享有崇高地位。但是，到20年代早期，越来越多的人开始质疑马列维奇的至上主义对社会主义革命的价值。

与此同时，其他艺术家如柳波夫·波波娃（1889年～1924年），更多地从建筑工地和工业等方面来丰富他们的艺术。例如，波波娃创作的《空间力量建筑》（1920年～1921年）（图600），最显著的特色是这幅画并非画在上了底漆的帆布上，而是画在一片平木板上。柳波夫在平木板表面画上一系列黑色和红色的线条和圆圈。这些线条不是画家徒手画的，而是在尺子和圆规的精确帮助下画出来的。这些技术辅助用具的使用者通常是工程师，很少是艺术家。柳波夫以这种方式否定了个人直觉，而采用更可控的、图表式的方法。再者，《空间力量建筑》整个画面由一系列部件、圆圈、线条和阴影区域等组成，这些图案代表建筑本身的过程，而整座建筑正是由这些零部件组成的。在这个时期，亚历山大·罗得琴柯（1891年～1956年）和瓦瓦拉·斯蒂潘诺娃（1894年～1958年）等艺术家仍然继续根据建筑美学的原理来进行创作。不过，这些艺术家很快就顺理成章地摒弃了架上绘画，并直接采取工业生产的模式进行创作。

理性主义启发的方法，将目标分解为最基本的部件的方法，还在其他欧洲国家得以传播，只是经常产生截然不同的结果。在荷兰，派·蒙德里安（1872年～1944年）和特奥·凡·杜斯堡（1883年～1931年）在1917年发起了《风格》杂志和艺术运动。从这时起，蒙德里安的作品开始以纯粹的几何形状、方块和长方体为表现特色，这些几何形状由水平和垂直线条组成的简单结构框架包围（图626）。对于蒙德里安来说，这种形式的简化不只是简单地用新的抽象艺术来替代表现性艺术。和瓦西里·康定斯基（1866年～1944年）（图627）一样，蒙德里安是神智论的忠实拥护者，他还是一位宗教术士，以为精神世界凌驾于物质世界之上。因此，对蒙德里安来说，绘画

不是一种表现物质世界的渠道，而是一种表现更高层的精神世界的方法。这个精神世界的特征是纯粹的几何形状和原色。尽管蒙德里安具有深厚的宗教基础，但是他的风格常常被用于更直接和更实用的设计。例如，1918年，“风格”家具设计师吉瑞特·里特维尔德（1888年～1964年）制作了一把椅子，其每个部分都是简化的纯粹立方体。里特维尔德起初用抛光木为材料制作这把椅子，到20世纪20年代早期他又改造了这把椅子，将靠背漆成红色，座位漆成蓝色，并把椅子的结构骨架漆成黑色，末端漆成黄色。里特维尔德设计制作的椅子，因为其新的形式被称作《红蓝椅子》（图612），这把椅子后来成为现代设计的象征，虽然它强调功能的简单化和视觉外观也许凌驾于居家舒适的目的之上。“风格”设计的功用主义对20世纪最知名的设计中心——德国的包豪斯设计中心，产生了重大的影响。

特别值得一提的是，里特维尔德的椅子对一位名叫马塞尔·布劳耶（1902年～1981年）的年轻学生产生了重大影响。布劳耶在包豪斯中心上学，而且很喜欢在德绍周围一马平川的乡村骑自行车。在途中，布劳耶迷上了自行车设计，尤其是钢管的强度和轻盈度。1926年，布劳耶制作了一个钢管结构，并在上面套上宽皮带。这就是著名的《瓦西里椅子》（图613）。布劳耶的设计之所以这样命名是因为它受到当时在包豪斯授课的康定斯基的大力推崇。布劳耶的椅子只是包豪斯中心学生运用设计方法的一个例子。这种设计对结构和功能的强调程度超过了装潢装饰，在设计界引发了革命性的变革，而其对设计的影响一直延续到今天。

超越理智：超现实主义的崛起

在法国，也有一些艺术家宣称他们的艺术具有革命性，他们的革命不仅限于政治领域。1924年12月，法国创刊了一本名为《超现实主义革命》的杂志。同年早些时候，这本杂志的编辑安德烈·布勒东（1896年～1966年）发表了长达40页的《超现实主义宣言》，旨在攻击当代文化创作，呼唤新的文学和艺术创作。

和许多同代人一样，布勒东亲身体验了战争。但他不是前线的战士，而是以医务勤务兵身份和精神病房里患“弹震恐惧症”的病人在一起。在这里，他接触了由西格蒙德·弗洛伊德最新提出的精神分析技巧。布勒东尤其拥护弗洛伊德提出的“潜意识”，即大脑中保留的记忆和经历，但这种记忆和经历通常被社会生活局限压抑在意识之中。对弗洛伊德而言，接触到人的“潜意识”是达到特殊治疗目的的方法，而且是一种帮助精神创伤和错乱病人恢复健康的方法。但是，在布勒东和他的追随者看来，“潜意识”展现了一个可能揭示出人类存在本质的

令人激动的奇异世界。

在尝试表现“潜意识”的过程中，超现实主义创造了两种技巧：即自动主义和梦的视觉解析。自动主义的主要目的是“在不受任何原因和任何控制，不受美学和道德的约束之下”创作艺术。艺术家试图采用各种方法来达到这种状态。例如，安德烈·马松强迫自己在极限强度下工作，他长时间地缺乏睡眠和食物，或接受药物的控制。马松相信只有在这种半清醒状态下，他的作品才能真正地揭示潜意识大脑的本质。另一种自动主义技巧是根据一个名为结果的儿童游戏开发的。这个游戏是将一张纸折成四片水平长条，几个游戏参与者每人画一个部分，而他们并不知道同伴画的其他部分。对于超现实主义，这是将在概念上毫无联系的不同想法观点合成的过程，这个过程是在没有任何统一的或理性的控制下产生的。很多这种类型的绘画后来在《超现实主义革命》中发表，并被超现实主义的方式冠名为“精美的尸体”。

在尝试表现梦的世界时，超现实主义特别借鉴了其先驱，意大利艺术家乔治·德·基里科（1888年～1978年）的作品。早在1914年，德·基里科就创作了绘画《爱之歌》（图602）。德·基里科在作品中展现了各种毫无关系的奇怪物体，其中包括观景台的阿波罗雕像，外科手术医生的橡胶手套和一个槌球，这些物体被并列摆放在具有深度透视而且轮廓分明的城市背景中。德·基里科的作品最吸引超现实主义艺术家的地方，正是这些奇怪而无法解释的排列摆放，及其所产生的奇异的感觉和神秘性。马克斯·恩斯特（1891年～1976年）和萨尔瓦多·达利（1904年～1989年）两人都借鉴了德·基里科的作品，创作了一些处于梦境般恐怖背景中的变形怪物图像（图601、图604）。超现实主义艺术家推崇神秘感，但是这种神秘黑暗邪恶，常常带有暴力的色彩。

比利时画家雷尼·马格里特（1898年～1967年）在童年时期，大部分时间在新扩建的电影院里观看有关基斯东警察、查理·卓别林和纳特·平克顿侦探故事等无声电影。马格里特最喜欢的电影却是方托马斯的角色。方托马斯是一个神秘的披着黑斗篷的罪犯，他精通伪装，时时刻刻被戴着圆顶硬礼帽的警探朱福追捕，却从未落网。在《受威胁的杀手》（1926年）（图603）中，马格里特展示了一个让人回想起侦探电影的剧照的情景。两个戴圆顶硬礼帽的杀手正等待伏击和抓捕一位似乎犯下暴力性犯罪的穿西装男人。但是画面上这个男人是谁，受害人又是谁，为什么会发生谋杀，而为什么他不马上逃走，而是要先听听留声机？此外，那些在背景窗户上探头观望的人又起到了什么作用？马格里特都没有为这些问题提供答案。的确，正是这毫无结论的神秘感给作品带来一种梦幻般的特色。超现



图594：帕勃罗·毕加索（1881年～1973年），《格尔尼卡》（1937年），帆布油画，3.49米×7.77米（11英尺5又1/2英寸×25英尺6英寸），马德里，瑞娜·索菲娅国家中心美术馆。

现实主义艺术家还在绘画领域外进行尝试，将普通的日常用品用来创作神奇的具梦幻特色的作品。1936年，“超现实主义物品展”在巴黎开幕。这次展览展出的物品有原始部落的面具、找到的失物和特别制作的作品等，其中梅雷·奥本海姆（1913年～1985年）创作的以皮毛覆盖的茶杯被安德烈·布勒东戏称为《穿皮毛的午餐》。

艺术和反法西斯

两次世界大战期间，法西斯在德国和意大利的崛起对现代艺术创作产生了重大影响。其中最显著的影响是法西斯对视觉艺术没有采取统一的政策。在意大利，由于未来主义倡导者菲利波·托马索·马里内蒂（1876年～1944年）的政治地位，保证了现代主义艺术在官方允许的文化中占有一席之地。但是在德国，希特勒对先锋艺术家提出抨击，推崇他最欣赏的和19世纪晚期德国浪漫主义风格类似的艺术。反法西斯运动催生了一些本世纪最杰出的表现政治抗议的艺术作品。作为一名坚定的社会主义者，德国共产党党员约翰·哈特菲尔德总是在作品中增添深厚的政治色彩。希特勒执掌政权之后，哈特菲尔德被迫逃离祖国德国，他因此制作了数十张合成照片，用以讽刺法西斯领袖和继续表达他的抗议。这些作品中最著名的是《别担心！他是个素食者》（1936年）（图620）。这张照片把希特勒表现为一个嗜血的骗子，正准备割断一只毫无警惕的公鸡的咽喉，而这只公鸡象征着重法国。哈特菲尔德所用的合成照片制作方法起源于19世纪，尤其适用于表现这种政治抗议形式。哈特菲尔德使用了真实的照片，但改变了其本来的内涵，从而起到对法西斯国家进行有力批判的作用，同时应用和探索了这种合成照片的方法，将概念上“真实的”纪录图像应用于特殊意识

形态并起到宣传性的目的。

哈特菲尔德不是唯一一位将视觉艺术作为表现政治信息的艺术家。1937年，毕加索创作了《格尔尼卡》（图594）。这幅作品后来成为艺术史上最著名的反战宣言作品之一。《格尔尼卡》最初是毕加索应西班牙共和国政府一个委员会的要求，为1937年巴黎国际展览会上西班牙展厅创作的展示作品。起初毕加索对创作这幅作品毫无头绪，但他很快受到1937年4月26日事件的启发。这一天，弗朗哥的军队，在德国秃鹰军团协助下，轰炸了巴斯克小镇格尔尼卡，杀害了数百名无辜平民。这桩惨案在国际上曾经轰动一时，世界各地的报纸也纷纷刊登表现这一惨案的照片。毕加索创作的《格尔尼卡》，显示了以现代主义视觉语言来表现大型历史画的可能性和局限性。他采用了示意性的手法和肢解破碎的形式，无论是画面左侧抱着孩子尸体的痛不欲生的母亲，还是占据画面中心的垂死的骏马无声的悲吼，都充分地表现了平民受轰炸时的惨剧。毕加索采用黑白图像来表现整幅作品，还暗示着国际舆论界通过报纸和新闻短片对这次事件的报道。但是，毕加索复杂的绘画创作手法、构图和象征意义，使这幅作品不可能吸引广大的观众，因此很多人没有见过这幅作品。在巴黎国际展览会后，《格尔尼卡》被运往英国和美国作巡回展出，目地是为西班牙共和政府筹集资金。在弗朗哥取得最后的胜利之后，这幅作品就保存在纽约现代艺术博物馆。直到1981年，弗朗哥和毕加索都去世以后，这幅作品才最终回到西班牙。

战争时期现代艺术的挣扎

1939年，第二次世界大战再次使欧洲陷入一片混乱。1940年6月德国军队占领巴黎，马歇尔·贝当在维希设立了卖国政府。艺术创作在纯粹的生存压力下明显显得微不足道。不过，仍然有一些艺术家很活跃。这些艺术家中最著名的是毕加索，他在整个战争期间一直留在巴黎。尽管纳粹的“文化精英”们对毕加索恨之入骨，但是依仗个人的名望和财富，亲密的朋友和令人无法想象的好运，他没有受到侵略军队的骚扰。到1944年巴黎解放的时候，他已经创作了400多幅绘画作品和几尊雕塑作品。这几尊雕塑作品是毕加索在公共雕塑被熔化用来制造武器的时候创作的。巴黎沦陷时期在巴黎工作的其他艺术家还有让·弗特里埃（1898年~1964年）。他出生于法国，在伦敦长大，曾经就学于皇家艺术学院和斯莱德艺术学院，1917年回到巴黎。巴黎沦陷后，弗特里埃因涉嫌参与抵抗运动而被盖世太保逮捕，但是由于没有证据而得以释放。此后弗特里埃决定在巴黎郊外的一间小画室里隐姓埋名地进行艺术创作。小屋周围的树林，正是纳粹折磨并就地处决囚犯的地方。弗特里埃在这时期创作的作品尤其注重表现人类的毁灭。弗特里埃深受胡安·米罗（1893年~1983年）创作的“原始的”绘画（图605）的影响，米罗的这幅作品让人想起石洞壁画。弗特里埃正是受其影响，创作了《一个人质的头颅》（图621）。这幅画以在小画板上的多层油彩、胶和破布，来象征被压碎、毁坏和肢解得无法辨认的尸骸。而画板上浓厚的色彩看起来似乎是受害者被处决时身后的墙。

和毕加索及弗特里埃不同，亨利·马蒂斯（1869年~1954年）在沦陷后没有留在巴黎。他当时已经71岁高龄，回到了法国南部的别墅颐养天年。1941年，马蒂斯经历了一次重大肠道手术，而且颇有一段时间卧床不起。但是，马蒂斯没有被病痛吓倒，而是利用这个机会创造了一种新技巧，即用剪刀将画纸剪成碎片，然后混合拼成一幅图像。马蒂斯1947年出版了《爵士》一书。他在书中提到这种新的创作技巧，而书中展示的样画正是这种新技巧最有名的例子。他在书中描述色彩鲜明的，甚至到刺眼程度的图像时说，“这种生动而暴力的格调……源于对马戏团、民间故事或者旅行等回忆的具体化”。不过，在马蒂斯这些“回忆”中，有一些看起来与战争相关。其中最著名的画名为《伊卡洛斯》（图592）。马蒂斯从奥维德的《变形记》得到启发创作了这幅画，将神话改头换面，因为画面上的黑色轮廓不是由于飞得离太阳太近而从空中摔落的受害者。相反，画中人物胸口上的圆圈意味着这是一个被子弹击中的现代飞行员，从被战火照亮的空中摔落。马蒂斯的《伊卡洛斯》表现的是一位现代英雄，一位烈士，他的死象征着现代战争中生命和希望的毁灭。

存在主义和战后艺术的异化

第二次世界大战的结束，并没有给人带来光荣胜利的欢乐，人们只是因为眼前的恐惧终于过去了而感觉松了一口气。二战以后出现了新的国际秩序。随着苏联的影响在大部分东欧地区的加强和人民对共产主义的支持不断提高，美国在维护资本主义道路的过程中发挥了新的作用。美苏两个超级大国严重对立，并都拥有大规模杀伤性武器，导致世界和平出现前所未有的危机。在这种气氛中，战后欧洲的文化被一种异化和焦虑情绪主宰，集中体现在让-保罗·萨特（1905年~1980年）创作的存在主义作品中。在视觉艺术领域，这种情绪主要反映在阿尔贝托·贾科梅蒂（1901年~1966年）、杰门尼·里赫尔（1904年~1959年）、弗朗西斯·培根（1909年~1992年）等人创作的作品中。

1930年到1935年间，贾科梅蒂已经和布勒东及超现实主义流派建立了紧密关系，但是自他重新开始创作人物肖像之后就遭到超现实主义流派的排斥。战争期间，贾科梅蒂逃到他的祖国瑞士，并在那里创作石膏像。贾科梅蒂在此期间创作的雕像越来越小，最后这些雕像只有一英寸高。1945年回到巴黎之后，他继续从事石膏像创作，并不断地改造石膏像，直到石膏像越来越纤细瘦长（图622）。无论是单个还是群体，贾科梅蒂雕造的这些石膏像纤细瘦弱，在广阔的空间中显得那么孤立无援，恰当地表达了战争之后人的绝望心情。作为雕塑家埃米尔·安托万·布德尔（1861年~1929年）的学生，杰门尼·里赫尔也几乎同样运用象征性雕塑来强调这种战后的绝望情绪。里赫尔创作的铜铸雕塑表面常常疤痕累累或被撕裂，好像它们的身体带着战争累累罪行的标记。这些作品同时又暗示着自然衰退的周期，仿佛被搁置在一边经历了岁月的沉积。象征性艺术传统不仅仅在雕塑中恢复了新生。

二战之后的早期，爱尔兰出生的画家弗朗西斯·培根也侧重于人物形象的表达，他的多数作品带有贾科梅蒂雕塑中所昭显的恐惧和愤怒的感觉。培根最知名的作品《教皇英诺森十世肖像》，创作于1953年（图623）。他的创作受到17世纪西班牙画家迭戈·委拉斯贵友的绘画的启发。不同之处是委拉斯贵友的作品表达了对教皇权威的信心，而培根表达的则是痛苦和折磨。虽然荣登主教皇宝座，这位教皇却好像是被囚禁在痛苦的容器中，他的身体好像就要在我们眼前消失，并伴随着一声惨叫。

当贾科梅蒂、里赫尔和培根恰如其分地刻画了人们战后的焦虑和孤立情绪时，其他艺术家则持更乐观的态度。在法国，天主教会因为在二战期间亲维希政府而名声扫地。教会清楚重新树立声誉的必要性，特别是需要法国知识分子的惠顾，因此



图595：爱德华·霍普（1882年～1967年），《纽约的房子》（1932年），帆布油画，73.7厘米×91.5厘米（29英寸×36英寸），林肯市，谢尔顿纪念艺术馆，内布拉斯加州立大学。

教会拟定了一个雄心勃勃的计划，鼓励现代艺术家为全国各地的教会提供作品。作为这个计划的一部分，马蒂斯应邀为他别墅附近的文斯小镇的一座多米尼加人教堂设计和创作教堂装饰（图624）。当时马蒂斯已经八十高龄，基本上卧榻不起。马蒂斯就在床上，为教堂设计了一切必须的装饰，其中包括彩色玻璃镶嵌画、十字架、装饰圣坛的基督受难像以及神父的法衣。在设计彩色玻璃镶嵌画的时候，马蒂斯主要依赖于剪纸技巧。他早年曾将这种技巧用于《爵士》一书的插图。不过这一次，他使用了蓝绿黄三种具体颜色，分别代表地中海风景中的天空、树木和沙子。这些曾在他一生中不断地启发他的灵感。对于文斯镇的教堂，马蒂斯宣称，“我要让每一位进入我的教堂的人感受到心灵得到净化，而身上不再有任何重负”。

纽约的崛起

虽然巴黎在第二次世界大战以后继续吸引着各地的艺术家，但是它先前作为世界艺术中心的地位已逐渐地被纽约替代。20世纪20年代，纽约成为越来越多先锋艺术家的聚集中心，这尤其要归功于摄影家阿尔弗雷德·斯蒂格里茨等人举办的艺术展览会。斯蒂格里茨的291画廊展示的作品来自欧洲主

要的艺术家的，如皮卡比亚、马蒂斯、毕加索以及美国本土的艺术家乔治亚·奥琪菲（1887年～1986年）和斯图尔特·戴维斯（1894年～1964年）（图615、图629）。到1929年，随着纽约现代艺术博物馆的建立和欧洲现代主义艺术的重要作品向美国公众公开展示，纽约做为先锋艺术的主要中心的声誉极速上升。

但纽约成为世界艺术中心的真正飞跃，却是因为第二次世界大战。由于纳粹统治者极端痛恨现代主义艺术，许多艺术家逃离欧洲，来到美国寻求安全保障。战争期间留在纽约的艺术家有布勒东、莱热、蒙德里安、恩斯特等。到40年代后期，大部分欧洲地区仍处于经济混乱之中，美国在全球政治中占据了新的主导地位，年轻的美国艺术家也开始吸引评论界的注意。其中受到最广泛宣传的是后来被称为抽象表现主义的一群艺术家，包括杰克逊·波洛克（1912年～1956年）（图606）、巴内特·纽曼（1905年～1970年）、马克·罗斯科（1903年～1970年）（图616）。这三位艺术家创作的作品规模庞大，长高都达数米，并且都避免表现自然风光。他们的创作方法也是别出心裁。其中以波洛克的滴画技巧最引人注目。波洛克最初以美国地方主义画家托马斯·哈特·本顿（1889年～1975年）为师，并在20世纪30年代中，与美国现实主义画家如查尔斯·希勒

(1883年~1965年)和爱德华·霍普(1882年~1967年)关系密切。不过,40年代后期,波洛克开始把帆布平摊在地面上,将浓密的商用颜料滴在帆布表面,制作出像蛛网一样稠密的纯色彩层次。波洛克的滴画技巧源自多个方面。第一,他依赖流体运动规律的作画技巧好像借鉴了欧洲超现实主义画家开创的“不受控制”的作画技巧。但波洛克的滴画方法不是随意偶然的,而是经过仔细地探索和深思熟虑并运用于每一种颜料和每个层次,以产生丰富而富有光泽的画面。第二,波洛克公开承认借用了美国印地安人的沙画技巧。沙画是将不同颜色的沙子按照仪式倒在一个水平平面上,构筑成一个图像。波洛克的作品,例如《1950年第一号(薰衣草迷雾)》(图606),揭示了他和美国印地安人文化的渊源(波洛克在怀俄明州的科迪市长大,是美国西部的孩子)以及美国风光的广阔空旷。

20世纪50年代后期,抽象表现主义随着“新美国绘画”的巡回展览在欧洲得到广泛传播。有人暗示这次由美国政府有关机构赞助的展览,可能具有特别的含义,很可能同冷战时期的文化政治有关。更特别的是,据称政府宣扬抽象表现主义艺术的特殊目的是展现个人主义、自由和解放等西方世界的特性。这条声明和参加这次展览的艺术家其实没有任何瓜葛,但是这一点说明历史上的艺术创作一直被用于表现或者加强政治势力。的确,抽象表现主义是美国绘画的胜利。

战后欧洲的抽象主义和现实主义

美国并不是创作大规模的抽象艺术作品的唯一国家。在欧洲,文化辩论大部分围绕着抽象与现实相对的问题展开,反映了两大新生的具有超级力量的文化政策,而两边阵营中都有一群主要艺术家支持。创作抽象艺术作品的艺术家有弗特里埃、德国出生的艺术家沃尔斯(1913年~1951年)、汉斯·哈同(1904年至今)、意大利人阿贝托·布里(1915年至今)、西班牙人安东尼·塔皮埃斯(1923年至今)。虽然每位艺术家创作的作品都具有高度的个性和表现主义风格,但是他们常常被统一冠名为“非定型艺术”流派。这个名词是法国艺术评论家米歇尔·塔皮埃杜撰的。非定型艺术和美国抽象表现主义同期出现,而且同样侧重于通过自发性创作和手势表达来揭示创造者的内心世界。

不过,欧洲艺术家们也不时推陈出新,而他们在运用非传统的新材料,强调作品的三维空间和表面质感等方面,也许略胜美国人一筹。例如,布里采用粗麻布制作的拼贴画,给人一种浸满鲜血的绷带的感觉。布里原先是一位外科医生,二战期间曾在北非任战地医生。与布里一样,塔皮埃创作的拼贴画色彩稀疏并使用了各种材料,其中包括报纸、绳带、碾碎的大理

石,甚至大米。这些完成的作品与其说是悬挂在优雅室内或美术馆内的一件艺术品,还不如说是满目疮痍、饱经风霜的被涂鸦覆盖的一堵墙。

在北欧,一群来自哥本哈根、布鲁塞尔和阿姆斯特丹的年轻艺术家进一步拓展了非定型艺术“Cobra”,这个词取自三个地名的起首字母。1948年到1951年间,Cobra的艺术家,尤其是卡雷尔·阿佩尔和阿斯盖·乔恩,创作了色彩极度丰富的、自发性的作品,来表达人的姿势和行为的重要性。不过,与此同时,他们也在作品中重新引进了象征性的成分,以及北欧文化的民间传说和神话中的怪异人物。抽象表现主义的姿势语言和象征表达的再运用的融合,将Cobra艺术家的作品与荷兰出生的美籍画家威廉·德·库宁(1904年至今)的作品联系在一起。

俄罗斯出生的法籍画家尼古拉·德·斯塔尔(1914年~1955年)创作的作品也许是结合抽象的姿势语言和象征表达成分的巅峰之作。战争刚刚结束的时候,德·斯塔尔开创了一种抽象风格,采用调色刀粗粗地刮过帆布表层形成厚实的色块。不过,到1940年后期,德·斯塔尔开始转向更传统的主题,如平静的生活、风景、人物情景等,但他此时的作品仍保留了早期作品中的醒目色块。如此一来,理论上的抽象词汇被应用于艺术表现。尽管Cobra派的艺术家和德·斯塔尔创作的作品重新引入了象征表达,但是从风格上说他们的作品主要袭了国际现代主义传统。然而我们也必须指出,许多欧洲艺术家,包括在法国的波利斯·塔斯里茨基(1911年至今)、安德烈·富热隆(1912年至今)和在意大利的雷纳托·古图索(1912年至今),坚持抵制这些抽象风格,转而青睐受共产主义思想启发的社会主义现实主义风格。

从贾斯珀·约翰斯到波普艺术

20世纪50年代的美国,文化常常被用于表达冷战引起的爱国主义情绪。1958年,一位年轻的美国画家贾斯珀·约翰斯(1930年至今),在他创作的系列国旗绘画作品中表达了这个主题。他运用了人们最熟悉的、最有影响的美国特征的代表——星和条,但是却以一种新颖的方式表现它们。例如他的作品《白旗》(1955年)(图617),是美国国旗的翻版,但《白旗》中表现的美国国旗没有任何颜色,只留下漂白了的国家符号的影子。《白旗》已经成为美国现代主义的一个象征,因此令人难以想象它曾经极具争议。这一点至少在20世纪50年代参议员乔·麦卡锡发起反共产主义运动的背景下看是如此。

国旗不是吸引艺术家的唯一的美国标记。50年代中期,在英国,美国消费主义至上的形象和战后日常生活的艰辛形成强烈的反差。1956年,在伦敦的现代艺术学院举办的一次名为

“这是明天”的展览中，理查德·汉密尔顿（1922年至今）展示了一幅小小的拼贴画，暗示了这种反差。这幅名为《到底是什么使如今的家庭如此不同，如此有吸引力？》（图631）的拼贴画，是艺术家利用从通俗杂志中剪裁下来的图案拼贴而成的。作品中包括最新的消费品，如电视、收录机、吸尘器和罐装食品等，将房间装饰成超现代的风格。墙上的“高级”艺术肖像，在通俗爱情杂志的巨幅插图映衬下显得相形见绌，而这些插图又揭示了好莱坞电影的影响，透过房子的窗户可以看见巨幅的阿尔·乔尔森广告牌。然而，这些物品本身并非新消费主义时代的唯一象征。甚至连画中房子的主人查尔斯·阿特拉斯的健美男子和略带色情的女模特，向观众展示的身体都可以被看成是消费的例子。汉密尔顿的拼贴画常常被视为波普艺术的前身。

不过，在大西洋的另一边，这种艺术风格通过安迪·沃霍尔（1928年~1987年）和罗依·李奇登斯坦（1923年~1997

年）的创作而得以全面发展。沃霍尔由于从商业插画起步，因此对广告和图像制作有着高度的感知力。他在20世纪60年代中期创作的作品中，使用了这种艺术语言表现了现代生活的性质。在大规模生产和大规模消费的时代，沃霍尔喜爱表现重复，常常采用一些普通的物品，如金宝汤罐头盒或者布里乐盒作为主题。不过他也承认好莱坞影星往往不是作为真实的人而是作为商品展示给人们的。例如，沃霍尔创作的作品《玛丽莲·梦露双联画》（1962年）（图632），这位影星的面孔被复制了多次，唯一的变化是彩色的部分和黑白部分不匹配所产生的不一致性。李奇登斯坦也采用同样的方法给他的手工画造成一种批量制作的感觉。但是对他而言，他的画看起来好像美国连环画，尤其以其粗糙的打点印刷技术最引人注目。在《溺水的女孩》（1963年）（图633）中，李奇登斯坦从一本连环画中截取了一个单幅传单画，并且将其放大成巨幅。与抽象表现主义相反，沃霍尔和李奇登斯坦两人均没采用个性化、英雄化的风



格，而是采用不记名式的、机械化的艺术风格。他们作品的核心是刻画暂时的现象，即人们通常看过后就会遗忘的图像。沃霍尔和李奇登斯坦大规模复制这些图像，并在艺术馆中展示出来，最终改变了它们的意义，对我们所理解的艺术的概念提出了挑战。

我们所处的时代已经是，而且将继续是不停飞速变化的时期。在文化领域，视觉艺术已经相对这种变化做出了反应，而且促进了新概念和新思想的产生。最后的艺术分析囊括了对现代绘画、雕塑和设计的研究，标志着我们在对自己生活的时代的理解方面作出了重大贡献。

一只脚留在历史

虽然许多20世纪艺术家表示愿意接受现代主义艺术，但古典主义、文艺复兴和洛可可风格等伟大的艺术传统继续影响着艺术实践。在第一次世界大战结束后，人们曾经对技术和进步所拥有的乐观信心受到严重动摇。这导致了很多艺术家在作品中融合历史上的艺术风格，并对过去的艺术创作进行重新评估，以寻求那些辉煌的艺术历史所代表的安全和稳定。

但是，有时候艺术家们在借鉴艺术传统风格的时候，也可能是多方面的。在帕勃罗·毕加索创作的《母亲和孩子》（图596）中，他摒弃了战前的立体主义风格，采用了一种更自然主义的手法。画中人物雕像般庄严的比例和面部表情，明显地暗示了古典主义风格，而地中海的天空、海洋和沙滩的景致，为母亲抚育婴儿并与他玩耍提供了一个稳定的背景。毕加索的画

具有个人和社会的意义，不仅展示了母亲和婴儿之间的极为真实的亲情纽带，同时象征着战争的悲剧过后新生的自然规律。

基诺·塞维里尼曾经是意大利未来主义画派的成员之一，而在他的作品《两个滑稽演员》（图597）中也采用了更自然的风格和历史题材。塞维里尼表现了意大利“喜剧艺术”传统中的人物形象，暗示了18世纪洛可可风格对休闲和戏剧风格的重视。画中音乐家身旁的桌子上摆着水果和酒，象征着丰裕，跟战争刚刚结束的情形形成强烈对比。画中的两个人物在舞台面具下依然可辨的漫不经心的忧郁表情，仍然表现出对一个迷惘时代逝去的深思。

对马塞尔·杜桑而言，传统不值得尊敬却值得挑战。在他的作品《L.H.O.O.Q.》（图593）中，杜桑在文艺复兴的艺术权威，达·芬奇的杰作《蒙娜·丽莎》上加上了信手涂抹的小胡子和山羊胡。杜桑以这种公然地诋毁行为作为艺术，对传统艺术技巧的有效性提出了根本的质疑。不过，他对历史代表作品的重视，同时又揭示了传统的重要性及其对现代艺术家持续的影响力。

图596：对页图，帕勃罗·毕加索，《母亲和孩子》（1921年），帆布油画，1.429米×1.727米（56又1/2英寸×64英寸），芝加哥艺术学院。

图597：右图，基诺·塞维里尼（1883年～1966年），《两个滑稽演员》（1922年），布面油画，92厘米×61厘米（36又1/4英寸×24英寸），海牙，海牙社区博物馆。



回归画板

随着作为工业扩展和机器制造越来越普及，使得许多艺术家的创作风格越来越依赖技术和工程图表，而不是传统艺术方法。艺术家兼建筑师勒·柯布西耶尤其推崇几何形状和简单明了的设计。例如，在《一堆盘子的平静生活》（图599）中，他采用了平面和正视的双重角度，即从侧面和上方同时看物体的角度。

在《空间力量的建设》（图600）中，俄罗斯艺术家柳波夫·波波娃表现了苏联的艺术家对工业的接纳程度。然而，工业和对劳动的狂热崇拜之间的关系对第一个无产阶级国家而言具有特殊的政治和意识形态的内涵。

在苏联不断地吸取大规模生产技术的时候，大西洋彼岸，尤其是亨利·福特的红河汽车制造厂才是真



正掌握这一生产技术的佼佼者。1931年，查尔斯·希勒创作了一幅名为《传统风景》的绘画作品（图598），其中表现的工厂具体细节和建筑家的蓝图一样的精确。但是希勒笔下的壮阔的红河工厂画面中却没有那些使巨大机器运转的操作工人的影子。

图598：对页上图，查尔斯·希勒（1883年~1965年），《传统风景》（1931年），帆布油画，64厘米×83厘米（25又1/4英寸×32又5/8英寸），圣路易斯市，巴尼·A.埃伯斯沃斯夫妇基金会。

图599：对页下图，勒·柯布西耶（查尔斯·爱德华·让雷内）（1887年~1966年），《一堆盘子的平静生活》（1920年），布面油画，81厘米×100厘米（32英寸×39又3/8英寸），巴塞尔，巴塞尔艺术博物馆公共艺术品。

图600：右图，柳波夫·波波娃（1889年~1924年），《空间力量建设》（1921年），胶合板上带有铜粉成分，1.13米×1.13米（44又1/2英寸×44又1/2英寸），莫斯科，特列恰科夫画廊。



梦的王国

由于受到西格蒙德·弗洛伊德的潜意识理论启发，许多超现实主义艺术家将对梦的解析理解为对人类心理的诠释。在尝试解析梦的各种过程中，这些艺术家借用神秘、暴力和性来表达梦的神奇。

马克斯·恩斯特创作的《西里伯斯岛的大象》(图601)营造了一种神秘的氛围。这幅作品展现了一个看上去十分乏味的盛玉米的容器，用这件简单的农业器具来比喻一头两只脚的大象般的动物，蹒跚穿行于无头的时装模特和在天空中游弋的鱼的背景中。

无独有偶，萨尔瓦多·达利也在艺术创作中运用了和恩斯

特一样化普通为神奇的技巧。在他的作品《纳西索斯的变形》(图604)中，将这种转变的过程展现在我们眼前：达利以一只握着一个鸡蛋的手，影射纳西索斯本人的身体，并且将两者并列在画面上。

超现实主义艺术家深受意大利艺术家乔治·德·基里科的影响。这位艺术家将毫无关系的物品离奇地摆置在一起，例如，他创作的《爱之歌》(图602)，表达了略带恐惧的神秘感。比利时超现实主义画家雷尼·马格里特尤其善于营造这种气氛。他的作品《受威胁的杀手》(图603)表现了一桩神秘的谋杀，让人联想到那个时期的侦探小说和电影。作品中同时表现了暴力和性，画中的受害者是一个被割断喉咙的赤裸的女人，但是画中其他人物表情冷漠，丝毫没有显现出恐惧感。



图601：马克斯·恩斯特(1891年~1976年)，《西里伯斯岛的大象》(1921年)，帆布油画，1.23米×1.05米(48又1/2英寸×41又3/8英寸)，伦敦，泰特美术馆。



图602：乔治·德·基里科(1888年~1978年)，《爱之歌》(1914年)，帆布油画，73厘米×59.1厘米(28又3/4英寸×23又3/8英寸)，纽约，现代艺术博物馆。

图604：上图，萨尔瓦多·达利（1904年~1989年），《纳西索斯的变形》（1937年），帆布油画，50厘米×75厘米（19又3/4英寸×29又1/2英寸），伦敦，泰特美术馆。



图603：下图，雷尼·马格里特（1898年~1967年），《受威胁的杀手》（1926年），帆布油画，1.504米×1.952米（59英寸×76又3/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。



放弃控制？

在整个20世纪，艺术家开创了新的艺术创作方法。这些艺术家常常试图摆脱人为的控制，并尝试以其他因素来控制并完成作品的创作。

摆脱个人理性的控制是这些艺术家寻求新的艺术创作方法的主要目的。在一幅名为《精美的尸体》的绘画中，几位艺术家各画身体的一部分，同时他们并不知晓其他人所画的部位。这一共同创作的作品因此就是一幅没有受单个参与者控制的艺术品。

不过，在其他作品中，自发性或是偶然性的因素也许被这

些艺术家精心的计划和小心的布局掩盖了。例如，在胡安·米罗创作的《梦中绘画》和《世界的诞生》（图605）中，往下滴垂和相互重叠的背景以及毫无规则的几何形状，仿佛是出自学画不久的新人之手，又令人联想到儿童的信手涂鸦，甚至有些类似最近发现的史前岩洞绘画。事实上，米罗在绘制成这些画前已经仔细地准备了精确的构图，这一点可以从艺术家的草稿手稿中找到证据。

1950年，美国人杰克逊·波洛克开创了他的滴画创作方法。波洛克在一张帆布上泼洒颜料，例如作品《1950年第一号》（图606），尽管从表面上波洛克似乎放弃了用画笔直接接触画



图605：胡安·米罗（1893年~1983年），《世界的诞生》（1925年），帆布油画，2.508米×2米（98又3/4英寸×78又3/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。

布的传统创作，也因此摆脱了画笔的局限。但是，波洛克的滴画技巧十分巧妙，整幅画看起来平稳而和谐，因而掩饰了他的创作方法。

更大胆而且更有争议的创作“技巧”是由法国艺术家伊夫斯·克莱因开创的。他创作的作品《人体测量23》（图607、图634），是在一位裸体女子的身体涂上颜料，然后再印在一张帆布上。作为对波洛克的滴画最有效的讽刺，克莱因特意在公众面前创作这些作品，而且还雇了一个弦乐四重奏乐团演奏他的“单调交响乐”作陪衬。

图606：下图，杰克逊·波洛克（1912年～1956年），《1950年第一号》（又称《薰衣草迷雾》），帆布上油彩、瓷釉和铝，2.210米×2.997米（87英寸×118英寸），华盛顿，国立美术馆。

图607：伊夫斯·克莱因（1928年～1962年），《人体测量23》，纸上颜料和聚合树脂，93厘米×55.5厘米（36又3/5英寸×21又4/5英寸），私人收藏，巴黎。



现代裸体艺术

人体一直是艺术家构思艺术创作和表达创作内涵的重要领域。当一些20世纪艺术家拒绝自然写实地表现和刻画人体时，另外一些艺术家则始终坚持以人体创作为主。两种不同的艺术家揭示了男人和女人的身体如何被用来表现历史悲剧，身体和机械的关系，以及以人体作为背景来表现奢侈和休闲的理念和性别表达的问题等各方面的观点。

在雕塑方面，裸体男子的雕像历来以突出男性的力量、英雄气魄以及健美为主。但是在第一次世界大战之后，对威

廉·勒姆布吕克而言，裸体暴露了人体的薄弱性。在他创作的作品《摔倒的人》（图609）中，刻画了一个精疲力尽而又瘦弱不堪的人体，象征着战争不但导致人们丧失生命和希望，而且还带来悲剧。

在大型绘画《三个女人》（图608）中，费尔南德·莱热沿袭了19世纪法国宫廷女眷的主题。这个题材也吸引了马蒂斯。不过莱热创作的裸体，很少看似有血有肉，他笔下的人体具有闪光的金属表面和呈几何形状的身体部位，更容易让人联想到精确制造的机器。

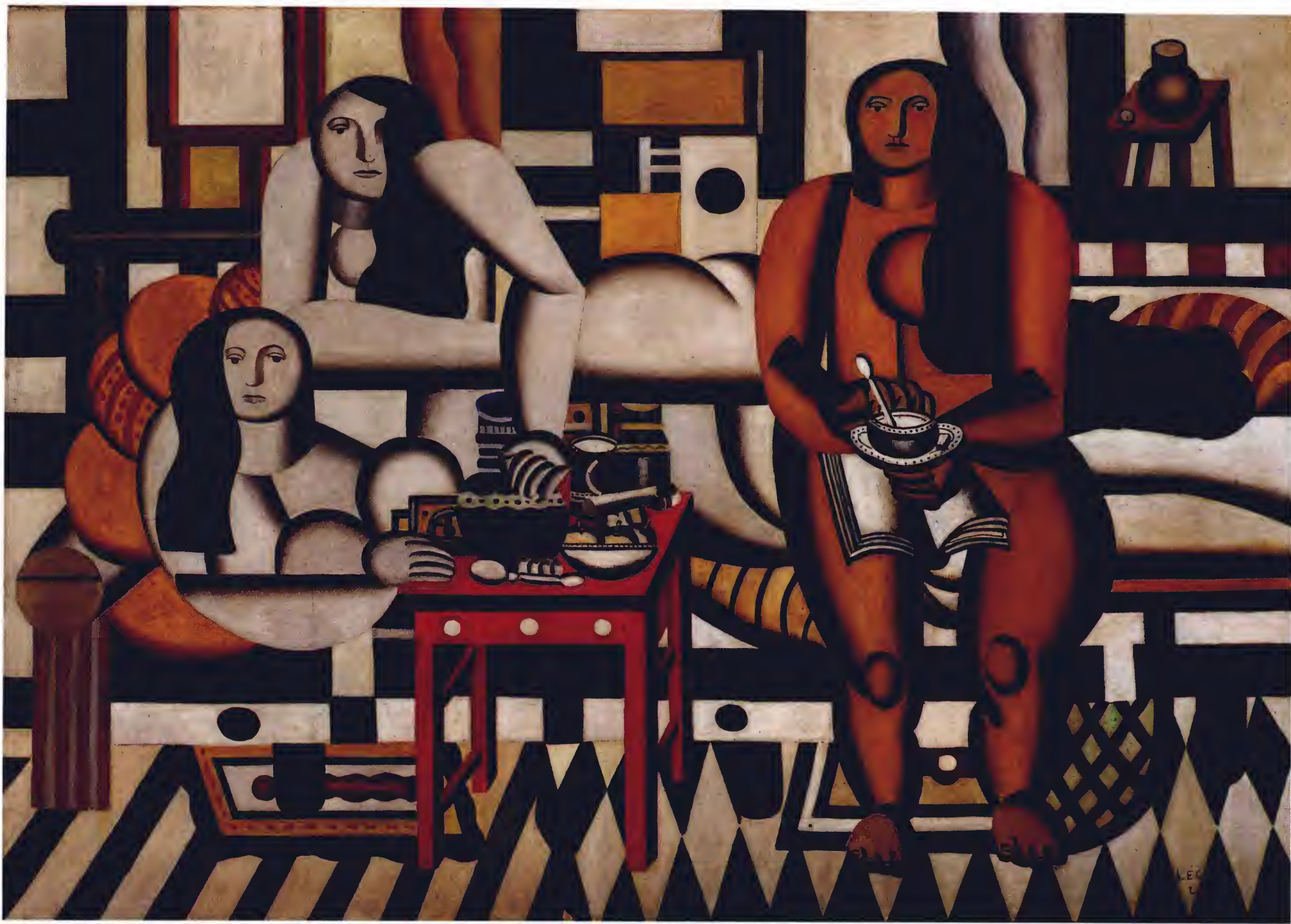


图608：费尔南德·莱热（1881年～1955年），《三个女人》（1921年），帆布油画，1.835米×2.515米（72英寸×98又3/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。

英国艺术家亨利·摩尔在作品如《斜躺的人体》(图610)中,将人体和风景联系在一起。摩尔受到基克拉迪群岛和墨西哥的雕塑的启发,而他曾经在大英博物馆中见过一些这样的作品。摩尔强调岩石的自然特点,并且由此将女性人体的形状和自然界中的风景融为一体。

1966年,妮基·德·圣法尔创作了一尊高达82英尺的雕塑《她》(图611),并以此来模仿并嘲讽男性对女性身体的态度。这尊雕塑作品将女性的身体表现为游乐和庆祝的场所,而不是作为男性玩乐和性幻想的工具。

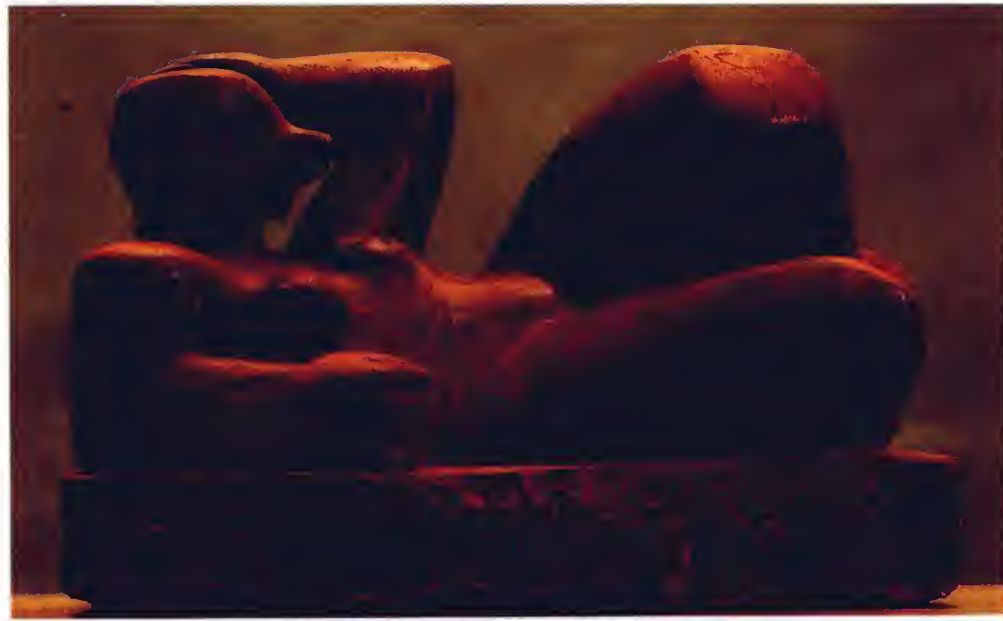
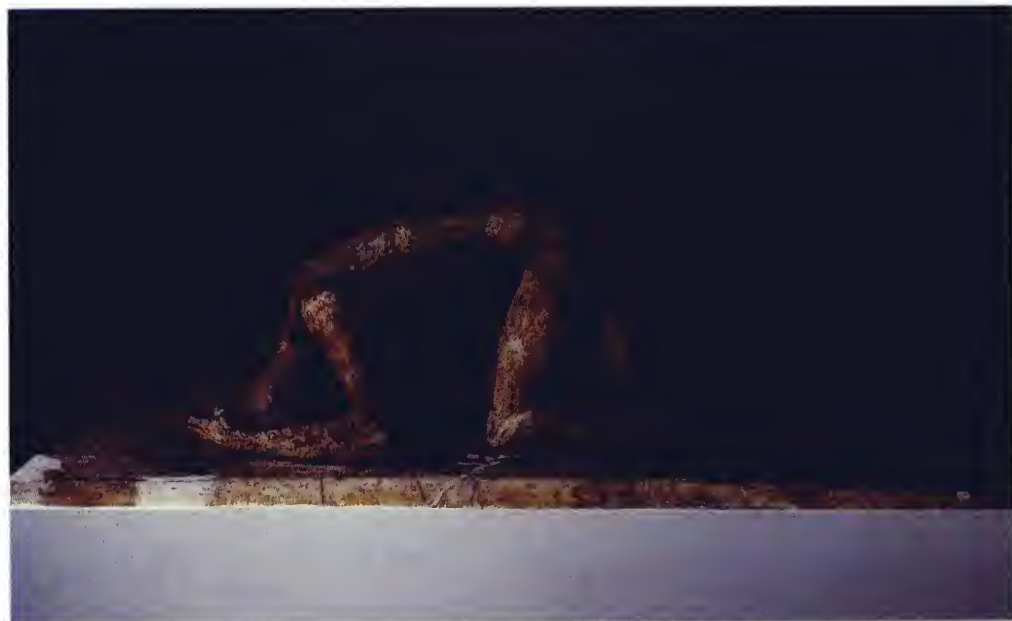


图609: 左上图, 威廉·勒姆布吕克(1881年~1919年),《摔倒的人》(1915年~1916年), 人造石制略染黄色, 78厘米×240厘米×82.5厘米(30又7/10英寸×94又1/2英寸×32又1/2英寸), 杜伊斯堡; 威廉·勒姆布吕克博物馆(柏林国家美术馆有铜制版本)。

图610: 右上图, 亨利·摩尔(1898年~1986年),《斜躺的人体》(1929年), 棕色洪桐石, 84厘米(33英寸)长, 利兹(Leeds), 城市艺术馆。

图611: 左下图, 妮基·德·圣法尔(1930年至今),《她》(1966年), 临时混合媒体安装艺术, 6米×23.5米×10米(19英尺8又1/2英寸×77英尺2英寸×32英尺10英寸), 斯德哥尔摩, 现代博物馆。



简洁的线条，坚硬的棱角

现代艺术的风格和现代设计往往不可区分。许多艺术家本身就是设计师，或在设计学校任教，并因此在设计界和美术界之间形成了重要的艺术交流。这一点尤其在家具设计领域可以找到明显的证据。

例如，吉瑞特·里特维尔德创作的著名作品《红蓝椅子》明显受到派·蒙德里安的几何结构（图612）的影响。同理，马塞尔·布劳耶创作的《瓦西里椅子》（图613），是为了纪念瓦西

里·康定斯基而命名的，受到俄罗斯构成主义的深厚影响。

许多在两次世界大战之间所制作的画报设计也反映出艺术家们与现代艺术运动的千丝万缕的联系。卡桑德尔创作的《北极星》（图614），具有几何美的简洁和风格，并且结合了对现代化铁路的公开赞美。这幅作品大量借鉴了纯粹派的勒·柯布西耶和奥占芳的作品和风格。卡桑德尔创作的高度程式化的海报对艺术装饰运动作出了重大贡献。



图612：左上图，吉瑞特·里特维尔德（1888年～1964年），《红蓝椅子》（大约1918年），油漆木，86.5厘米×66厘米×83.8厘米（34又1/8英寸×26英寸×33英寸），纽约，现代艺术博物馆。



图613：右上图，马塞尔·布劳耶（1902年～1981年），《瓦西里椅子》（1927年～1928年），镀铬钢管带有帆布，71.4厘米×76.8厘米×70.5厘米（28又1/8英寸×30又1/4英寸×27又3/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。

图614：对页图，A.M.卡桑德尔（1901年～1968年），《北极星》（1927年），海报设计，海牙社区博物馆。



勇敢的新世界

随着时间的推移，美国艺术家越来越关注欧洲的现代主义艺术。虽然很多艺术家由于和欧洲的联系而难免受到欧洲艺术风格的影响，但是他们的作品仍然具有特殊的美国风味。

两次世界大战之间，人们开始将纽约与现代派艺术联系起来。20世纪20年代中期，乔治亚·奥琪菲创作的画像强调了城市风景线的巨大恢宏。在《有月亮的纽约》（图615）这幅画中，奥琪菲表现了夜晚的纽约市，高大幽暗的摩天大厦与街灯和窗户同时照射的光线形成了鲜明的对比。但是，天空中的明月投下一缕明亮的月光，使得这座人造的城市显现出自然的恢宏气概。



对于爱德华·霍普而言，城市是一处陌生而疏离的地方。霍普声称，“当我在夜晚走在城市街道上，看见被灯光照亮的室内一景所启发”，因而创作了《纽约的房子》（图595）。画面中的两个人物既亲近又疏远，反映了城市居民即使在同一屋檐下也少有交流的生活状况。

20世纪50年代的美国，巴内特·纽曼、马克·罗斯科（图616）、杰克逊·波洛克（图606）等人创作的大规模抽象表现主义作品，反映了美国在世界舞台上新树立的自信。抽象表现主义艺术很快地传到欧洲，而且被宣传为具有英雄主义的、视觉美感和勇于直抒胸臆的特性。这些特性正是在人们不断扩张中的冷战背景下所寻求的理想。随着抽象表现主义的崛起，甚至连美国国旗也成为现代艺术的标志，虽然贾斯帕·约翰斯只是在作品中带有某种讽刺性的表现了这一美国的特征。



图615：左图，乔治亚·奥琪菲（1887年～1986年），《有月亮的纽约》（1925年），帆布油画，122厘米×77厘米（48英寸×30又1/3英寸），马德里，卡门·提森·波涅米撒收藏。

图616：右图，马克·罗斯科（1903年～1970年），《红色上的褐色在红色上》（1954年），帆布油画，2.353米×1.619米（92又5/8英寸×63又3/4英寸），华盛顿，菲利普斯收藏。



图617：贾斯帕·约翰斯（1930年至今），《白旗》（1955年～1958年），帆布上蜡画和拼贴画，1.99米×3.07米（6英尺6又3/4英寸×10英尺3/4英寸），私人收藏。

战争带来的恐怖

国际冲突的恐怖和破坏不可避免地影响到艺术家反映社会的方式。虽然艺术家们的作品仅仅是对20世纪历史记录的一种补充，但在某种意义上，这些作品反映了现代生活经验的本质。

虽然是在“无人区”的两侧对立的阵营里，但是保罗·纳什和奥托·迪克斯都亲眼目睹了第一次世界大战的惨烈景象。他们侧重不同的主题，例如，纳什在作品《我们正在创造一个新世界》（图618）中——表现了战争对大地的破坏，而迪克斯的《玩牌的战争瘫痪了》（图619）则表现战争的受害者，但是这两位艺术家都生动地表现了大自然和人类所遭受的战争带来的毫无意义的破坏。

图618：下图，保罗·纳什（1889年~1946年），《我们正在创造一个新世界》（1918年），帆布油画，71厘米×91.5厘米（28英寸×36英寸），伦敦，帝国战争博物馆。

图619：右图，奥托·迪克斯（1891年~1969年），《玩牌的战争瘫痪了》（1920年），帆布油画合成画，110厘米×87厘米（43又1/4英寸×34又1/4英寸），柏林，国家美术馆。



反对希特勒执掌政权也促使艺术家们创作了当时一些最有影响力的政治绘画。在合成照片《别担心！他是个素食者》（图620）中，德国艺术家约翰·哈特菲尔德通过将希特勒表现为一位血腥的屠夫，磨刀霍霍地准备割断图中象征着法国的毫无戒备的公鸡的喉咙，讽刺了德国侵略法国的意图。与此类似，毕加索也创作了一幅如同壁画一般大小的帆布油画《格尔尼卡》（图594），以受难的动物象征法西斯的残暴。这幅作品中，毕加索表现了西班牙斗牛士垂死的战马，这匹马临死前的惨状表达了人们已经目睹的和还将继续发生的法西斯军队屠杀无辜平民的悲惨情景。



在第二次世界大战期间，很多艺术家虽然面对不可逾越的困难，但是仍然坚持艺术创作。这些艺术家包括作品风格迥然不同的弗特里埃和亨利·马蒂斯。弗特里埃的《一个人质的头颅》（图621）暗示着暴力，作品表面经过压碎和破坏，让人联想到那些被埋在或者被遗弃在占领区的受残害者的尸体。与此相反，马蒂斯创作的《伊卡洛斯》（图592），色彩鲜明，形式流畅，初看时似乎更乐观，也更令人愉悦。然而马蒂斯的作品也暗示着战争的受害者，但是他只是通过一位受枪击身亡的飞行员优雅地，永恒地，甚至有点辉煌地从天空中坠落来表现这一主题。

图620：左图，约翰·哈特菲尔德（1891年～1968年），《别担心！他是个素食者》（1936年），合成照片，发表于1936年5月7日的《问候》，柏林，艺术学院。

图621：下图，让·弗特里埃（1898年～1964年），《一个人质的头颅》（1943年），帆布油画，35.5厘米×28厘米（14英寸×11英寸），索镇，法国伊勒博物馆。



在炸弹的阴影下

第二次世界大战刚刚结束，许多艺术家的作品不可避免地反映了战争残酷的经历，而且尤其是表现和大屠杀有关的信息。与此同时，艺术家表现了人们对战后世界新秩序所特有的不安和焦虑，主要是对冷战所可能带来的全球毁灭的恐惧。

在法国，雕塑家阿尔贝托·贾科梅蒂的创作重点是表现人体（图622）。如同勒姆布吕克的早期作品，贾科梅蒂的雕塑作品具有象征意义，用以表达战争悲剧之后人们的状况。雕塑人物的表面疤痕累累坑坑洼洼，表现出在监狱和集中营中关押的囚犯所遭受的残酷折磨，决不亚于前线战争带给人们的悲惨经历。此外，贾科梅蒂作品中瘦弱的人体所特有的脆弱和孤独，准确地表达了让·保罗·萨特战后作品中所表现的生存焦虑气氛。



在英国，弗朗西斯·培根也在为教皇英诺森十世创作的肖像作品（图623）中暗示了战后人类的状况。培根笔下尖叫着的被囚禁的教皇象征着宗教权威的最高代表人物，尤其表现了人类在炸弹的阴影笼罩下的绝望和无助。

与里赫尔、培根和贾科梅蒂的作品中所暗含的恐怖相反，亨利·马蒂斯为法国南部的文斯小镇的一座天主教堂设计的教堂装饰仍然（图624）保持了他对美的追求。作为法国的天主教会为在战后恢复弘扬“神圣艺术”计划的一部分，该教堂委员会邀请马蒂斯为整个教堂的室内环境进行设计，其中包括墙面设计、彩绘玻璃窗、圣坛和宗教装饰。这座教堂的白瓷砖墙面，映衬着色彩鲜艳的彩色玻璃镶嵌画，是本世纪最能引领人进入深思和冥想的室内空间之一。



图622：左图，阿尔贝托·贾科梅蒂（1901年~1966年），《指着的人》（1947年），铜制，179厘米×130.4厘米×41.5厘米（70又1/2英寸×40又3/4英寸×16又3/8英寸），基石30.5厘米×33.7厘米（12英寸×13又1/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。

图623：右图，弗朗西斯·培根（1909年~1992年），研究维拉斯奎兹的《教皇英诺森十世肖像》（1953年），帆布油画，1.53·米×1.18米（60又1/4英寸×46又1/2英寸），迪·莫尼艺术中心。

图624：亨利·马蒂斯
(1869年~1954年)，
文斯镇教堂的装饰。



几何世界

在整个20世纪中，很多艺术家摒弃了表现事物外型的艺术创作，并转而创作以几何形状为基础的非表现性的艺术作品。这一点在一些纯粹形式的作品中可以找到见证，意味着艺术家开始踏上艺术创新之路，从19世纪的现实主义，到20世纪早期的立体主义，最后到抽象艺术。但是，不同艺术家的作品中所表现的抽象几何艺术，也仍然同样地受到社会、政治和精神信仰等因素的影响。

对于卡西米尔·马列维奇而言（图625），一个黑色方块带

着白色的边框，是最简洁的艺术表现形式。而且与他的祖国俄罗斯当时的社会状况紧密相关。马列维奇提出了革命性主张，认为艺术家应该寻找新的艺术创作起点。这一新的艺术起点在某种程度上正是响应了1917年革命所特有的政治气氛。在当时，马列维奇很快将他激进的艺术观点和新兴国家的激进主义结合了起来。

派·蒙德里安（图626）和瓦西里·康定斯基（图627）同样将艺术形式简化到最基本的几何形状。不过他们的作品与其说是对艺术表达的否定，还不如说是试图表达更高的精神境

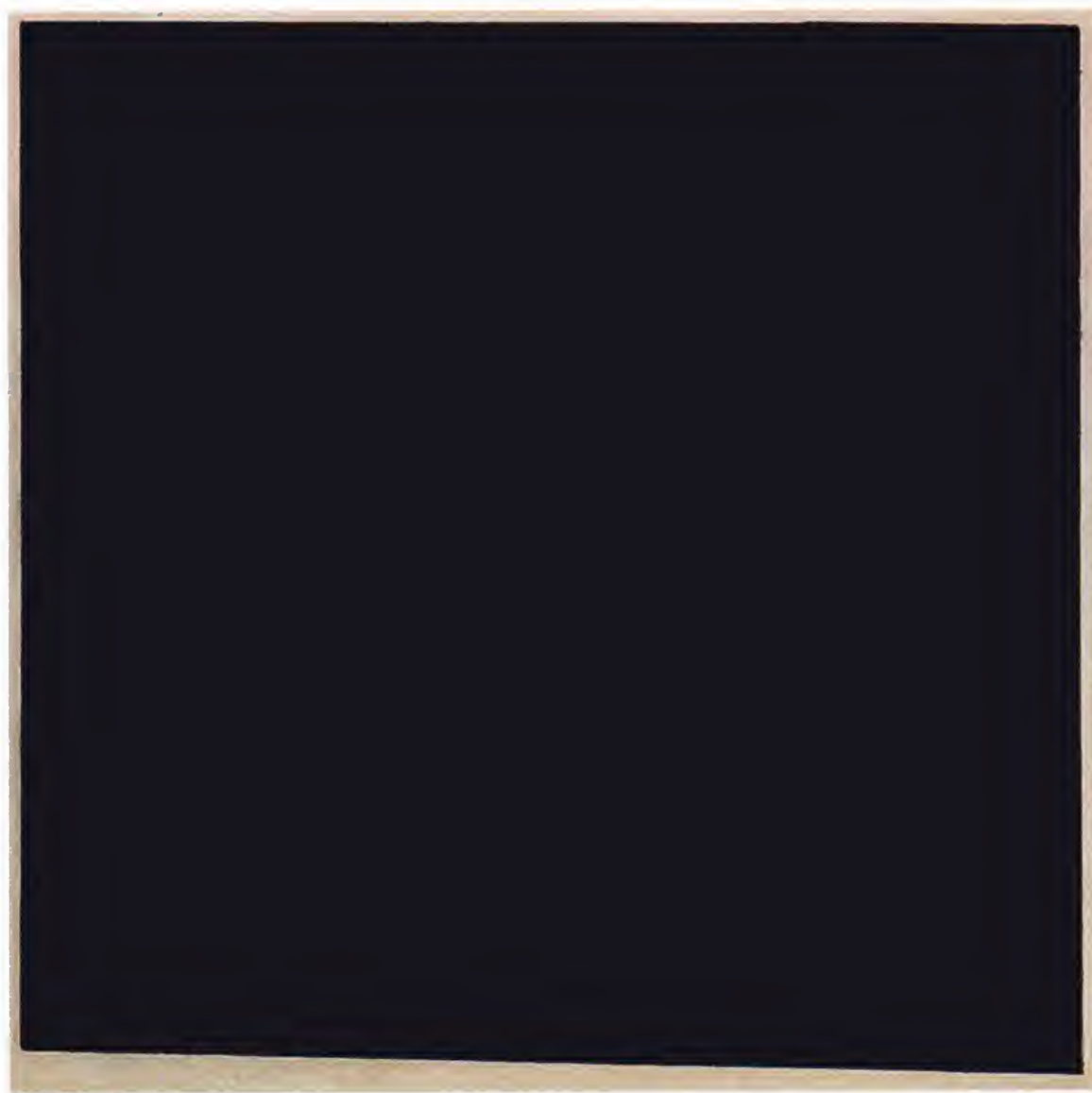


图625：左上图，卡西米尔·马列维奇（1878年～1935年），《黑方块》（1914年～1915年），布面油画，1.06米×1.06米（41又7/10英寸×41又7/10英寸），圣彼得堡，俄罗斯国家博物馆。



图626：右上图，派·蒙德里安（1872年～1944年），《第三号组图，红黄蓝组图》（1920年），帆布油画，50厘米×50.5厘米（19又7/10英寸×19又9/10英寸），瑞士，私人收藏。



图627：右下图，瓦西里·康定斯基（1866年～1944年），《摇摆》（1925年），书皮纸板油画，70.6厘米×50.1厘米（27又3/4英寸×19又3/4英寸），伦敦，泰特美术馆。

界。这两位艺术家都深受神智论的影响。神智论是20世纪早期在整个欧洲的知识分子圈中非常流行的神秘教派运动。神智论宣扬新柏拉图式观点，认为真实的物质世界只不过是理想的精神世界的一种被修改了的形式。因此，对蒙德里安和康定斯基而言，抽象艺术最完美地象征了一个更新也更高尚德现实。

大量地运用几何形状的结果也可能使作品更具讽刺意味。例如，在《更大的水花》（图628）中，大卫·霍克尼（1937年至今）采用了一种视觉语言，其中包括严格的呈水平和垂直的几何形状，搭配单一的色彩，用来表现加利福尼亚休闲舒适的生活氛围。

不过，霍克尼也打破了几何世界的死板，画中溅起的水花打破了平坦的表面，虽然画面上并没有人物，但是这水花却暗示出人的存在。

图628：大卫·霍克尼（1937年至今），
《更大的水花》（1967年），帆布上丙烯酸，
2.44米×2.44米（96英寸×96英寸），伦敦，泰特美术馆。



供出售的未来

进入大规模生产的时代，艺术创作通常和通俗文化而非“高雅”艺术联系在一起，这一趋势很快就吸引了艺术家们的注意。自20世纪初以来，毕加索和布拉克就已经将饮料标签和报纸广告等物件用于静物拼贴画中。在美国，斯图尔特·戴维斯也采用了这一创作拼贴画的方法。在他的作品《好彩牌香烟》（图629）中，戴维斯把一个普通的香烟盒放大了好几倍，并以此作为作品的主题。由此可以看出，戴维斯在接受欧洲现代主义的同时，也沿袭了19世纪美国“视错觉”艺术的传统。

图629：斯图尔特·戴维斯（1894年～1964年），《好彩牌香烟》（1921年），帆布油画，84.5厘米×45.7厘米（33又1/2英寸×18英寸），纽约，现代艺术博物馆。



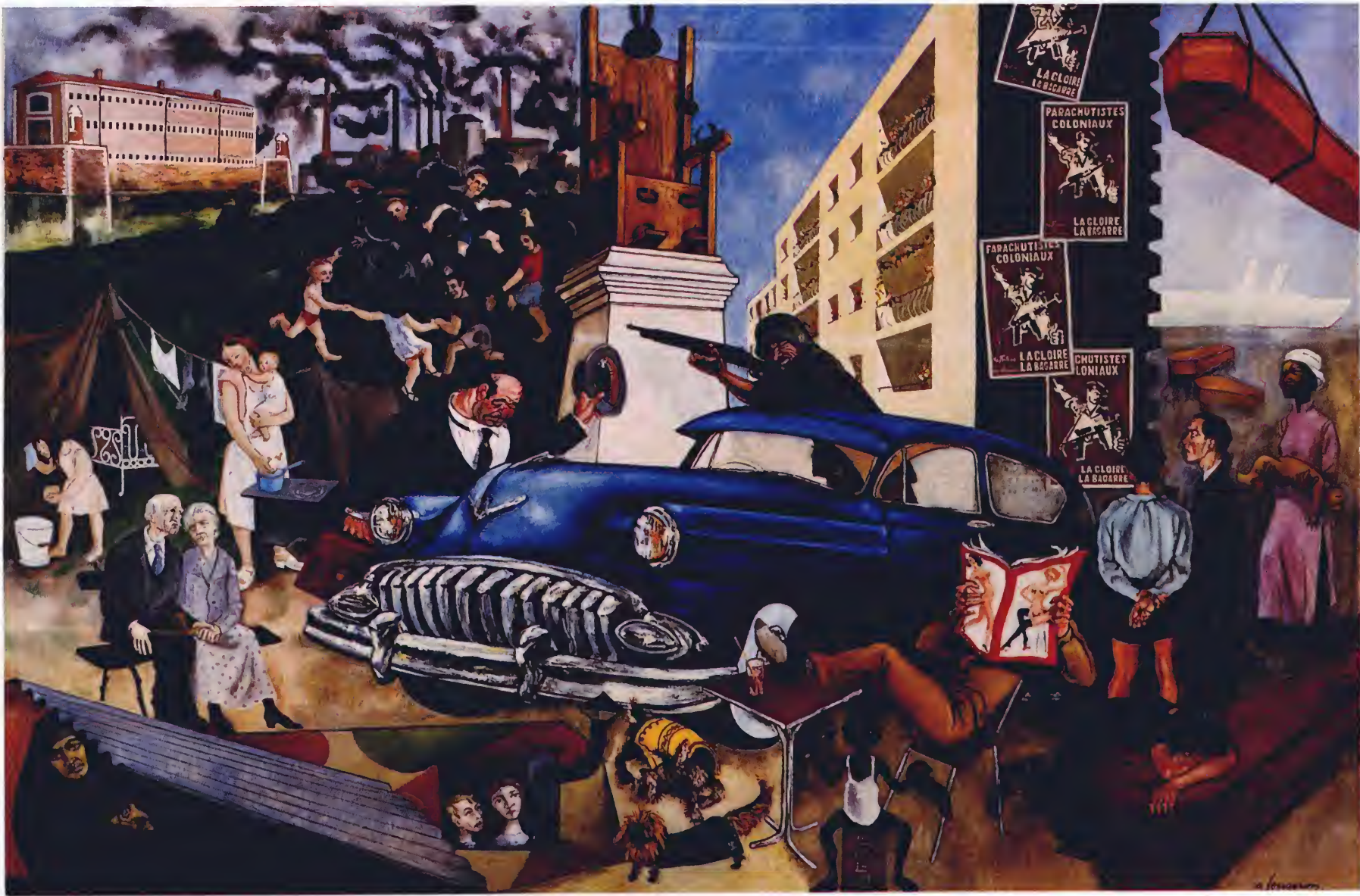
安德烈·富热隆的作品《大西洋的文明》（图630）中所显示的消费品，具有更重要的政治意义。作为法国共产党党员，富热隆反对战后美国在欧洲驻军，并认为这是压迫而不是解放。因此，画中的蓝色的别克车和持枪的士兵，讽刺了美国消费主义所依赖的政治基础。

1956年，英国艺术家理查德·汉密尔顿以他的作品《到底是什么使如今的家居如此不同，如此有吸引力？》（图631），讽刺性地表达了未来将由消费主义主宰的观点。然而消费主义对现代艺术的真正侵袭，却是由大西洋彼岸的“波普”艺术运

图631：右图，理查德·汉密尔顿，《到底是什么使如今的家居如此不同，如此有吸引力？》，1956年拼贴画，26厘米×25厘米（10又1/4英寸×9又3/4英寸），图宾根（德国），艺术馆。



图630：安德烈·富热隆（1912年至今），《大西洋的文明》（1953年），帆布油画，3.8米×5.6米（12英尺6英寸×18英尺4又1/2英寸），艺术家本人收藏。



动发起的。在罗依·李奇登斯坦看来，20世纪60年代时兴的廉价幽默连环画是激发他艺术创作的源泉，《溺水的女孩》（图630）就是一个例证。安迪·沃霍尔则选择了重复批量产出的创作模式。在他创作的《玛丽莲·梦露双联画》（图632）中，沃霍尔甚至将整个好莱坞体系表现为生产消费品的工厂，源源不断地生产出电影明星。

麦克·欧·马奥尼



图632：下图，安迪·沃霍尔（1928年~1987年），《玛丽莲·梦露双联画》（1962年），帆布油画，2.08米×2.90米（6英尺10英寸×9英尺6英寸），伦敦，泰特美术馆。

图633：上图，罗依·李奇登斯坦（1923年~1997年），《溺水的女孩》（1963年），帆布油画和合成聚合物绘制，1.716米×1.695米（67英尺5/8英寸×66英尺3/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。



不断开创新的艺术媒体历来就是艺术实践的一部分。新型媒体通常出现在社会和技术变迁的时期，或加速了这些变迁。例如，紧随着俄国十月革命、第一次世界大战、第二次世界大战，20世纪50年代和60年代出现的人口剧增以及20世纪的最后30年期间，一个以先进电子技术为基础产生了个人计算机、传真机和卫星通讯的时代等社会和技术变迁时期，艺术世界里也出现了用新型艺术材料进行艺术创作的尝试。19世纪两项最重要最持久的新技术——摄影和电影，仍然影响着大多数20世纪艺术创作。

通常而言，艺术家采用新的艺术媒体有三类原因：庆祝性（庆祝新世纪、新社会秩序、新材料等）、批判性（批判腐朽落后的旧秩序，过时的形式或意识形态）、形式性（可能会和上述两者之一重复，但是主要以正式性的实验或者仅仅是处于寻求乐趣为主）。不同的艺术家可能会在不同的时期以不同的实验目的参与几次艺术运动。

意大利的未来主义艺术结合了激进夸张的艺术表达方式、引起各方轰动的艺术实验和行之有效的舆论宣传，成为20世纪先锋艺术风格的原型。未来主义的高级艺术家还包括画家贾科莫·巴拉（1871年~1958年）。巴拉曾从事过家具设计和服装设计，甚至做过烹饪。他与福尔图纳托·德普罗（1892年~1960年）和路易吉·鲁索洛（1886年~1947年）共同发起了多媒体艺术创作活动，这些多媒体创作“预示着20世纪60年代将要发生的事件”。这些活动包括用噪音、服装、噪音机（1915年），甚至泼水等手段对观众进行暴乱性的骚扰。这些半机械化物体用来制造出各种各样不和谐的噪音，一方面是对过去音乐风格的讽刺，另一方面是庆祝机械化新时代的到来。第一次世界大战结束后，“第二次未来主义”艺术家们用特技飞行和烟雾盒等做实验，来创造新的机器时代的英雄艺术。乌姆伯托·博乔尼（1882年~1916年）和安东·居里奥·布拉加格里亚（1890年~1960年）试验了多次曝光摄影，表现静态图像中的动作和暂存性。

为了反映1914年到1918年间残酷的战争，瑞士和德国的艺术家创造了一种虚无而又古怪无常的反艺术，称之为达达派艺术，带有讽刺性和社会批判性的意图。另一位艺术家库特·史

威特斯（1887年~1948年）用香烟盒和汽车票制作了拼贴画。而史威斯特在汉诺威所创作的《梅尔兹堡》（1914年~1918年）是他的拼贴画艺术中的巅峰之作。《梅尔兹堡》表现的是在两间房子里填塞了雕塑建筑和找到的失物，其中包括客人的袜子。马塞尔·杜桑（1887年~1968年）运用实际生活中可以找到的“现成品”来进行艺术创作，其中包括雪锹和尿池等各种不同的东西，目的是贬低传统艺术的创作技巧、工艺和地位（图636）。最典型的达达艺术作品展1922年在科隆举行，展览会给观众提供一把斧头可以劈裂展品。弗朗西丝·毕卡比亚（1879年~1953年）、汉斯·阿尔普（或者称让·阿尔普，1887年~1966年）、特里斯坦·查拉（1886年~1963年）等人的绘画和建筑物，以及汉纳·霍希（1889年~1978年）、理查德·胡森贝克（1892年~1974年）、约翰·哈特菲尔得（1891年~1968年）、拉乌尔·霍斯曼（1886年至今）等人的拼贴画，也都成为了这种古怪而令人费解的反美学潮流的一部分。达达主义不断地影响着各类艺术家，其中包括意大利的皮埃罗·曼佐尼（1933年~1963年），英国的理查德·汉密尔顿（1922年至今）以及美国的罗伯特·劳森伯格（1925年至今）和贾斯培·约翰斯（1930年至今）。

1917年爆发的俄国革命也催生了生机勃勃的艺术实验创作。佛拉基米尔·塔特林（1885年~1953年）创作的《第三国际纪念碑》（1920年），融合了建筑、工程、动态雕塑和抽象象征主义，来庆祝共产国际的新秩序。他的《边角浮雕》建筑结构采用了不同种类的材料，包括金属线、玻璃和金属板，成为具有激进艺术风格的苏联室内装饰艺术的新宠。艾尔·李西茨基（1890年~1941年）设计了一系列作品并统称为《PROUN》。这些艺术设计包括多媒体光线展示、雕塑和建筑等，以庆祝新生的苏维埃共和国。纳姆·贾柏（1890年~1977年）1929年提出为柏林的一块场地增设照明，并成为初次将灯光用于艺术创作的艺术家之一。

1913年到1920年之间，塔特林、贾柏和杜桑利用机械运用和灯光创作了第一件结合了动力学和光学动力学的艺术作品。亚历山大·罗德琴科（1891年~1956年）是俄罗斯著名的铅字印刷师、摄影师、室内和图像设计师，他和曼·雷（1890

年~1977年)及塔特林一起,创作了第一尊“移动的物体”雕塑,即悬挂的、自由移动的雕塑。匈牙利的拉兹罗·莫霍里-纳吉(1895年~1946年)从事过绘画和铅字印刷,他创作了动态雕塑的重要作品之一(图637)。亚历山大·考尔德(1898年~1976年)独立创作了“移动的艺术”,并将其发展为一种重要的艺术形式(图638)。其他主要代表人物有布鲁诺·暮纳里(1907年至今),主要的动态雕塑家、构成主义派权威乔治·里基(1907年至今)和英国构成主义者肯尼斯·马丁(1905年至今)。

妮基·德·桑法勒(1930年至今)早期的艺术创作形式是用步枪射击石膏制成的拼贴画和日常物品。她的同伴让·汀格利(1925年~1991年)继续坚持了新达达主义和动态艺术创作的传统(图639)。两人均为皮埃尔·莱斯塔尼发起的巴黎“新现实主义”运动的成员。

动态艺术意味着艺术作品可以移动或者要求观众身体移动,而光动态艺术则以一种表演的方式运用光和运动。第一位将霓虹灯作为主要雕塑材料的人是布宜诺斯艾利斯的盖乌拉·科塞斯(1946年)。科塞斯受到卢西奥·冯塔那(1899年~1968年)的启发,他本人则是将灯光运用于室内空间创作

的艺术品的先驱(图640)。丹·弗雷文(1933年至今)是用霓虹灯创作的美国著名艺术家之一。他采用工厂使用的标准长度的彩色荧光灯管作为现成材料,然后将这些灯管巧妙地混合,做成特殊的装置。其他霓虹灯艺术的主要代表人物包括布鲁斯·诺曼(1941年至今)、约瑟夫·孔苏斯(1945年至今)、维托·阿孔奇(1940年至今)、克里萨(1933年至今)。尼古拉斯·舍弗(1912年至今)追求多重感觉的光线和动态。舍弗1954年在巴黎的圣克劳德公园举办了“灯光动态景观”展,他开创的一种风格现已被摇滚音乐家平克·佛洛伊德和让·米歇尔·雅尔所采用。

20世纪50年代后期,根据作曲家约翰·凯奇(1912年至今)和舞蹈家兼编舞梅斯·康宁汉(1919年至今)的建议,罗伯特·劳森伯格、克拉斯·奥尔登堡(1929年至今)、阿兰·卡布罗(1927年至今)、雷德·葛鲁姆(1937年至今)等艺术家在纽约开发了“偶发艺术”。随后发生的国际激浪派艺术运动不但是为了逃避传统美术体系,还意味着艺术家们试图打破艺术、大众和生活之间的限制。在巴黎,伊夫斯·克莱因(1928年~1962年)尝试用火、烟和海绵进行艺术创作,但他创作的《人体测量》(图607、图634)艺术最关键的部分是表



图634: 另参照图607, 伊夫斯·克莱因(1928年~1962年),《平音调交响乐和人体测量》(1960年3月9号),国际当代艺术展出事件,巴黎。

演：模特将身体浸入颜料中，然后用身体在帆布上压出印记，有时候克莱因的创作还伴有平音调音乐。身体艺术和表演艺术跨越了戏剧、音乐、影视、舞蹈和美术等方面的实践。表演艺术的主要代表人物有约瑟夫·波依斯（1921年~1986年）、赫尔曼·尼奇（1938年至今）、罗伯特·威尔森（1941年至今）和罗瑞·安德森（1947年至今）。

20世纪50年代和60年代，非定型艺术创作采用了许多非传统的艺术材料。例如，阿贝托·布里（1915年至今）使用的麻袋布和沥青，安东尼·塔皮埃斯（1923年至今）使用的沙子，伊娃·海瑟（1936年~1970年）使用的毛毡等。自70年代的“绘画危机”以来，艺术家越来越多地转向装饰艺术和其他艺术材料。早期的先驱者包括巴勃罗·毕加索的后期雕塑，他的雕塑使用了各种材料，如自行车的车把和车座（《牛头》，1943年），而曼佐尼则采用面包、鸡蛋、棉花球，甚至是他自己的尿作为艺术材料，这样的例子可谓不胜枚举。

20世纪60年代艺术运动的特色是相对集中的艺术理念。其中的艺术团体包括奥托·皮纳（1928年至今）和海因茨·马克（1931年至今）1958年在杜塞尔多夫共同创办的零社，詹尼·科伦坡（1937年至今）等人于1960年在米兰建立的T群（其中T代表技术），格尔德·斯特恩1962年在纽约州加纳维尔创立的USCO，以及巴黎的“新的关注”等，这些团体都极为关注新技术对艺术的影响。零社于1959年制作了诗歌般的《轻芭蕾》，这是在1961年君特·约克（1931年至今）加盟之前的第一次“零展示”，即包括观众参与、小道具和现场表演的室外多媒体活动。

1960年7月，朱利奥·勒·帕克（1928年至今）等人在法国巴黎创建了视觉艺术研究团体，并在巴黎、纽约和埃因霍温等地创作了《迷宫》，尝试让观众参与艺术创作和体验艺术氛围。在苏联，列夫·纽斯伯格于1962年创立了“运动”团体和“世界动态艺术运动”，目的是追求超现实主义和构成主义艺术潮流。字母艺术和后来的情景主义艺术起源于超现实主义、达达主义，以及由越南战争、古巴导弹危机、占领捷克斯洛伐克事件等引发的学生政治运动。这些无政府主义的、往往带有诙谐情调的团体把胡乱涂鸦作为新的诗意，并认为直接参与是唯一合理的政治。

光效应艺术和动态艺术与波普艺术一样，对传统艺术的高度严谨性抱有一种轻松而又讽刺的批判态度，宣扬一种与日常生活相关和转瞬即逝的轻松的新美感。通常，电动机和灯光等相当简单的技术被用来制造令人产生视觉混乱的表层，而这种表层往往带有一种“机器制造”的外观。这类艺术创作的代表人物有维克多·瓦萨利（1908年至今）、亚科夫·阿加姆（1928年至今）、塔克易斯（1925年至今）、卡洛斯·克鲁茨-迪兹

（1923年至今）和布里奇特·赖利（1931年至今）。

20世纪60年代中期，极简主义艺术和大地艺术在很大程度上运用基本的或是工业的原材料来营造美感。理查德·阿茨切瓦格（1924年至今）、富美家和沃尔特·德·玛丽尔（1935年至今）一起实验，在新墨西哥州将自然界的闪电接引到一片铁柱组成的地段。而克里斯多（1935年至今）创作的《被围绕的岛屿》（1980年~1983年）或是他创作的绵延数英里的《雨伞》（日本/美国，1984年~1991年），则只有通过媒体或从空中才能欣赏。

激光在艺术创作中有三个主要用途：视听展示、大规模的环境艺术作品和全息艺术。以色列艺术家达尼·卡拉万（图641）在海德堡和巴黎（1983年）的城市设计项目中使用了激光，他的固定激光装置沿着法国赛尔齐-蓬多瓦兹的中轴线运行（1986年）。霍斯特·鲍曼也在环境艺术作品中采用了激光，将杜塞尔多夫（1976年）、卡塞尔（1977年，现已固定安装）和柏林（1985年）等城市的主要部分联接起来。罗克尼·克瑞伯斯是将激光应用于华盛顿科伦美术馆“Aleph·2”的首批艺术家之一（1969年），同时也可能是第一位从70年代起将激光运用于明尼那布勒斯、巴法罗、新奥尔良、费城等城市夜间展示的艺术家的。扬尼·泽纳基斯、乔欧·斯坦、卡罗·富莱德瑞克·陆特斯沃德、保罗·厄尔斯、奥托·皮纳等人也都将激光结合声音、表演和装置等进行多媒体艺术展示。

玛格丽特·贝尼昂是创作全息艺术的先驱之一，她创作了丰富而形式各异的作品。贝尼昂的作品主要涉及环境、身体以及与最早的旧石器时代艺术（《化妆品系列》，1991年）建立某种联系。哈瑞艾特·卡斯丁-斯尔弗在1977年的卡塞尔文献展中，将全息图像引进名为《中心光束》的环境雕塑上。她和贝尼昂一样，创作和身体有关的女权主义作品。迈克尔·文永和苏西·甘伯尔在皇家格林威治天文台的一个项目中合作，制作了有无数亮点的全息图像，用来仿效银河系。其他全息艺术家包括如迪·伯克豪特、乔治斯·笛恩斯、迪耶特·荣格、宝拉·道森、道格拉斯·泰勒和三田村峻右等。

具有表演艺术背景的白南准，率先将机械与视频应用在令人惊叹的多屏装置上（图642）。艺术家们将计算机技术应用在艺术上，主要有三个目的：其一是帮助他们完成一些以前用其他媒体完成的作品（非线性视频剪辑、照片修饰、平面设计）；其二是创作以其他方式无法完成的作品，但这些艺术作品的最终形态仍然是相当传统的形式（磁带、印刷品、胶片、照片）；其三是创作只能以计算机的形式存在的新作品（虚拟视觉艺术、光盘、网站、网络交流）。这些类别中，明显的二维和三维作品，静止的和动画的作品，以及自然的（模仿真实）和合成的（生成新的形式）作品，都是可以区分的。例如，本·F.勒帕斯基

威廉·拉森使用了一个名叫“变异体”的计算机程序（由科学家斯蒂芬·陶德和彼得·夸任东编制），制作了不规则碎片形状，并用三维技术立体展示了这些碎片在计算机的虚拟空间中的一系列进化和变革，根据其几率和顺序的组合，类似于自然界中“自然选择”的过程。在圣德尼举办的“人工制品”展览，播放了有关这些形状生成顺序的电影（1990年）。

图635：威廉·拉森，
《CR3Z72》（1990年），
计算机生成的图像。



于1952年第一次运用模拟计算机和示波器制作了《电子抽象》。K.阿斯冷本和W.菲特1960年在德国制作出第一个计算机图像。1965年，德国人弗瑞德·那基和乔治·那斯，美国人A.迈克尔·诺尔、B.朱利兹、K.C.诺尔顿同时开发制作出数字图像。凯伦·古扎克和米格尔·契弗里埃用计算机制作抽象图像并出版发行了这些计算机制作的效果图，薇拉·莫尔娜则认为计算机通过虚拟性和与观众的相互交流拓展了传统媒体。

汤姆·德·威特是开拓网络空间的先驱。他开发了可以制作虚拟物体的“定位系统”，其外形由观众或参与者的身体移动而控制调节。吉利斯·罗西·创作的作品《伟大的技术无能》（1980年），展现了因编有抗拒程序而无用的机器人，把汀格利和达达的风格引入计算机时代。威廉·拉森用计算机程序制作不规则的碎片型的“雕塑”，从三维立体角度予以照亮并呈现出来（图635）。三田村峻右也制作了类似的虚拟世界，其中的物体，如具有“肌肉感的生长物”或者“胚胎”，展现出内脏的肌理。杰龙·拉尼尔制作了“数据手套”和“眼睛电话”，并以此作为身体的延伸，可以使人和计算机制作的虚拟空间进行交流。使用另一种界面，如在视频投影机屏幕前固定一辆“自行车”，参与者可以“骑车”环绕杰弗里·萧创作的作品《可辨认的城市》（1990年）中虚拟的曼哈顿。置身于三维空间，头顶上是彩色文字和街道布景，参与者一边游览，这些彩色文字一边创造句子。马特·慕里肯创作的《城市项目》（1989年）也具有类似的可巡游的虚拟建筑。艾德蒙·古修、米歇尔·布雷特、玛丽-荷林·塔谬共同创作的《我在四季的风中播种》（1990年）证明了人和计算机之间的界面同样可以富有诗意：模拟的蒲公英花冠在虚拟的风中飘散，观众如果对着屏幕呼气，会将花种“吹”得很远，只留下花杆，而后另一朵花将重新绽放。丽贝卡·艾伦和德国的音乐团体“发电厂”合作，制作出了三维动画虚拟人。最近，音乐家布莱恩·伊诺和彼得·盖布瑞尔

还利用计算机随机排列的方法以及交互式光盘来创作乐曲和制作装置。

综合服务数字网和视频会议等电信服务的发展，促使罗伊·阿斯科特将他的交互全球网络艺术命名为“电信电脑”。艺术家可以通过调制解调器和视频连接许多不同的、地理位置独特的地方，进行艺术合作，并且可以邀请观众参与。克里萨和珍妮·豪泽（1950年）曾经探究和尝试通过改造电子广告来实现他们想要的模式，彻底推翻电子广告（图643）。

自从非正式的、难以保存记录的“地下”电信电脑艺术出现以来，传真艺术、邮件艺术和复印艺术获得了巨大发展。大卫·霍克尼（1937年）是应用这些艺术的少数重要艺术家之一。

有机的和可找到的材料，各种装置和身体艺术从20世纪中期以来一直是另类艺术媒体。约瑟夫·波依斯通常在没有条理的表演性的艺术实践中使用脂肪、硫磺、毛毡、黑板粉笔、草原狼和死野兔，以及他特有的带补丁的马甲和毛毡帽。奥地利人鲁道夫·斯瓦茨科格勒（1940年至今）和法国艺术家奥兰运用身体创作展现艺术，而安德里斯·塞拉诺（1950年至今）以体液作为材料，实现不同程度的自我摧残，包括自动阉割、整容手术和放血。斯特拉克则在自己身上附加机器人进行表演（图644）。

安迪·高兹沃斯创作的《雪花》和托尼·弗里德曼创作的雕塑采用口香糖或网球绒毛做成，而且与表演艺术和大地艺术一样短暂而不可保留。用动物尸体进行艺术创作的做法，始于赫尔曼·尼奇60年代用活鸡作血淋淋的表演，到而达米安·赫什（1965年至今）采用淹渍的羊、鱼、鲨鱼和牛等作艺术展示。美国人迈克·凯利在他创作的多感官感受的装置艺术中通常使用毛绒玩具、毛毯、磁带、收音机或自动除臭剂销售机。装置艺术使任何材料都可以用于艺术品，因为艺术媒体本身已经不是问题。

早期试验

使用“另类”而不是“新的”一词，通常意味着艺术家在艺术创作中特别地运用了科学和技术，而对这些科学技术的应用与19世纪晚期科学和技术发展相吻合。起初，技术只是机械性的，但随着20世纪的到来，电子技术开始成为主要力量。20世纪早期艺术和产业融合的主要实验包括意大利的未来主义、德国和瑞士的达达主义、俄罗斯的构成主义以及魏玛共和国的包豪斯。

马塞尔·杜桑的作品《旋转的玻璃片》(1920年)(图636)，结合起来，似乎是在讽刺康德的美学格言。

拉兹罗·莫霍里-纳吉制作的《光线空间控制器》(1922年~1930年)(图637)使用了140个彩色聚光灯灯泡，这些灯泡与旋转的金属鼓接触时开启，通过赛璐珞(明胶)片和不同金属隔板附着在一个立方体内部表层上，展示出不断变化的模式。

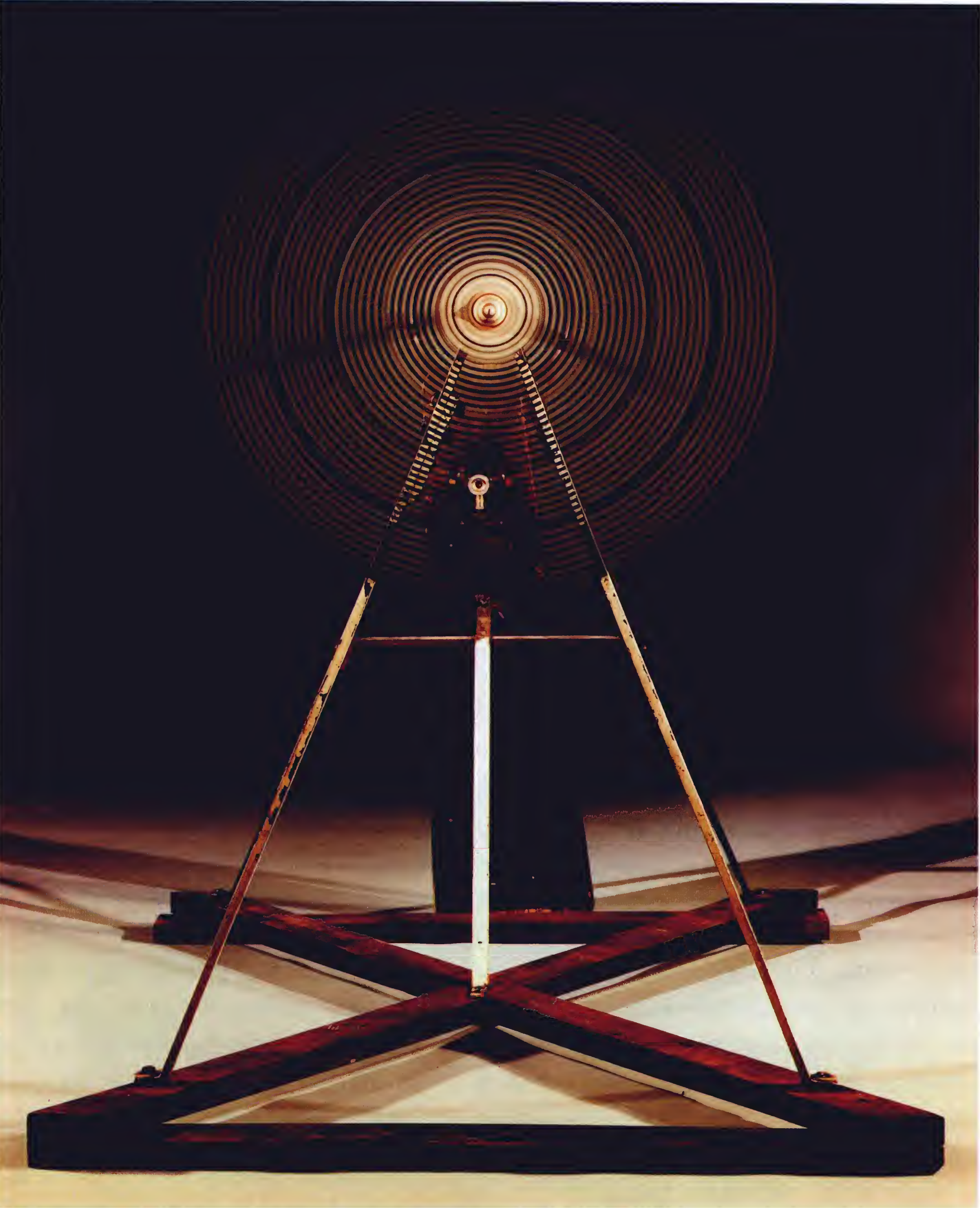


图636：马塞尔·杜桑（1887年~1968年），《旋转的玻璃片》（1920年），木板，金属，上色的玻璃，机器动力，1.5米高（59英寸高），纽黑文，康涅狄格州，耶鲁大学艺术馆。

图637：对页图，拉兹罗·莫霍里-纳吉（1895年~1946年），《光线空间控制器》（1922年~1930年），金属，木板，塑料，机器动力，151.1厘米×69.9厘米×69.9厘米（59又1/2英寸×27又1/2英寸×27又1/2英寸），剑桥，马萨诸塞州，布许-雷辛格博物馆，哈佛大学艺术博物馆。



新的艺术形式和艺术媒体

第二次世界大战以后，艺术界首先出现了回归绘画的趋势，而后又开始侧重于在“非定型艺术”、极简主义艺术和大地艺术等作品中使用各种原始自然的材料。在光动态艺术中艺术家们保留并展现了战前就已经获知的科技知识，而这些知识此后在光效应艺术、实验性电影、视频和表演艺术等新的艺术风格中再次得以展现。

亚历山大·考尔德根据立体主义的形式试验，独立创作了动态艺术，他使用纸板、彩色纸和焊接金属等非传统材料，并

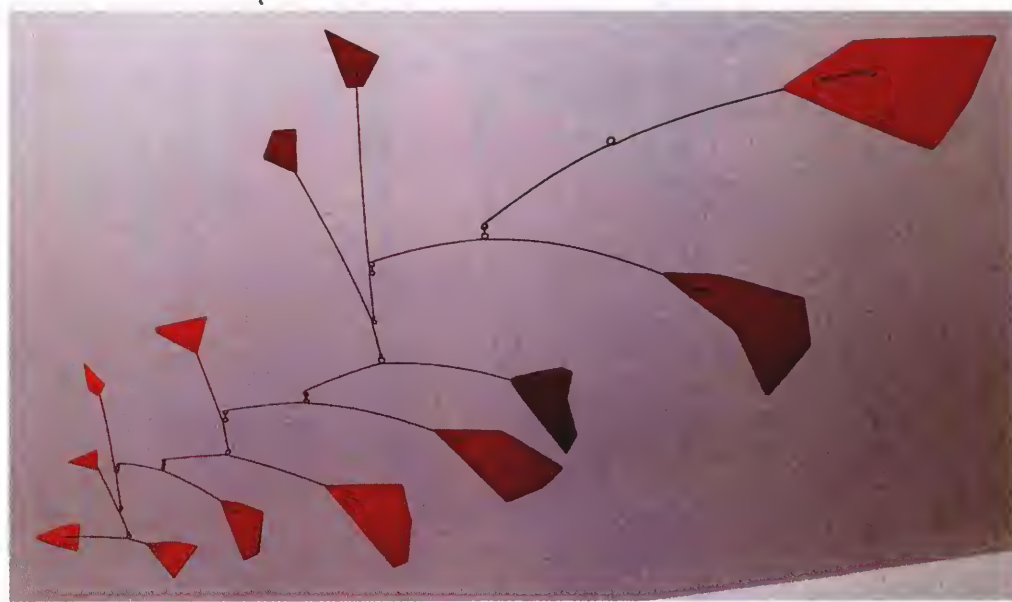


图638：左上图，亚历山大·考尔德（1898年~1976年），《红色羊群》（1949年~1950年），悬挂的移动物体，金属，86.3厘米×154.9厘米（34英寸×61英寸），华盛顿特区，菲力普收藏。

图639：右图，让·汀格利（1925年~1991年），《向纽约致敬》（1960年），自毁装置，现代艺术博物馆花园，纽约，1960年3月17日毁坏。

通过二维的角度来表现三维立体的世界（图638）。让·汀格利制作了一系列很长的具有新达达主义风格的机械雕塑，这种雕塑通常是人工瀑布，或者是具有自我毁坏性的烟火装置，如《向纽约致敬》（图639）。卢西奥·冯塔那是在市内空间艺术品设计中使用电光的先驱，他为1951年在米兰举行的第九届三年艺术展制作了一件令人惊叹的霓虹灯作品：《空间装饰》（图640）。作品上圈状结构中的敞开处似乎要将房屋的空间和光吸进雕塑，并穿透了整个雕塑。

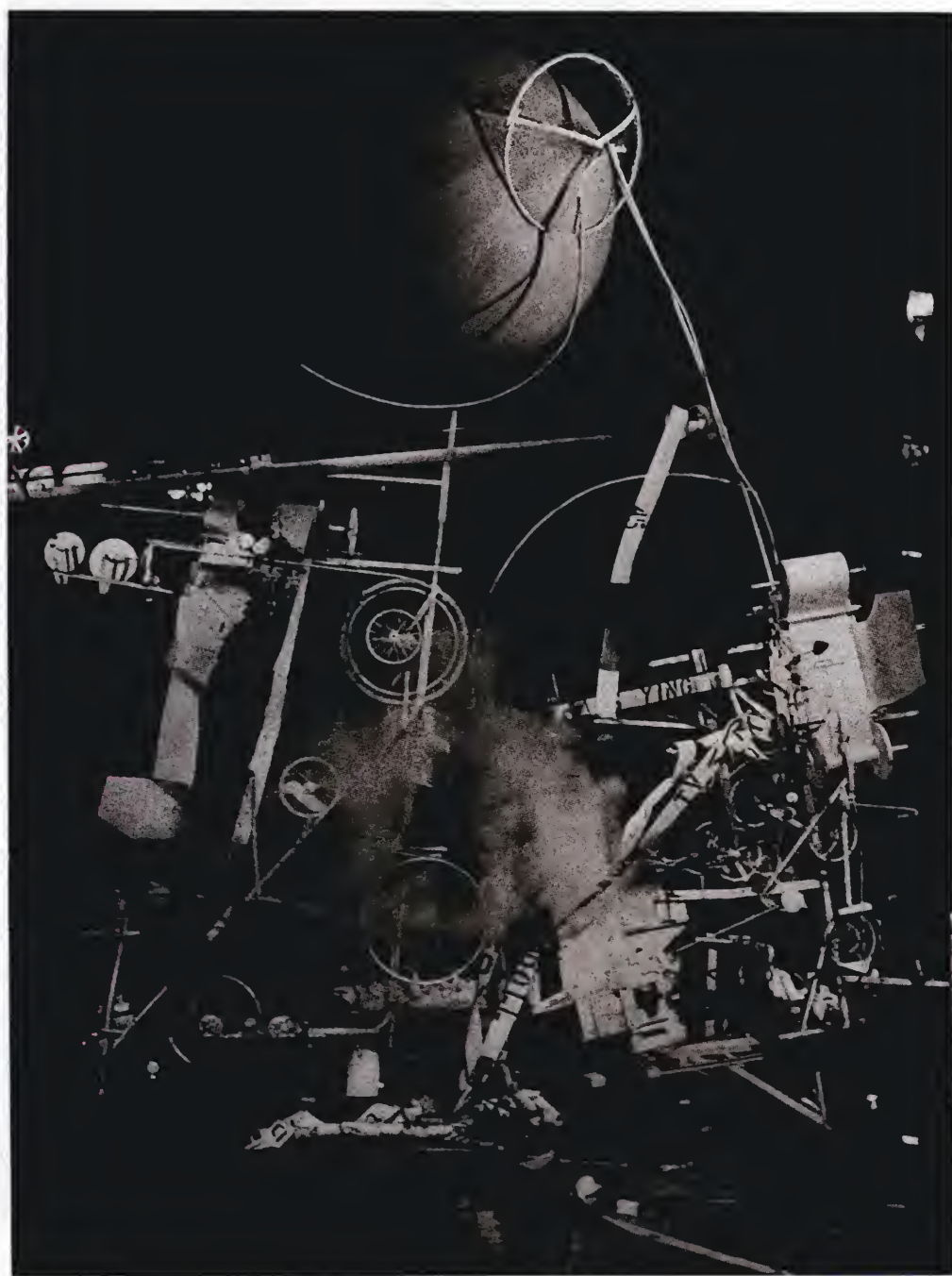
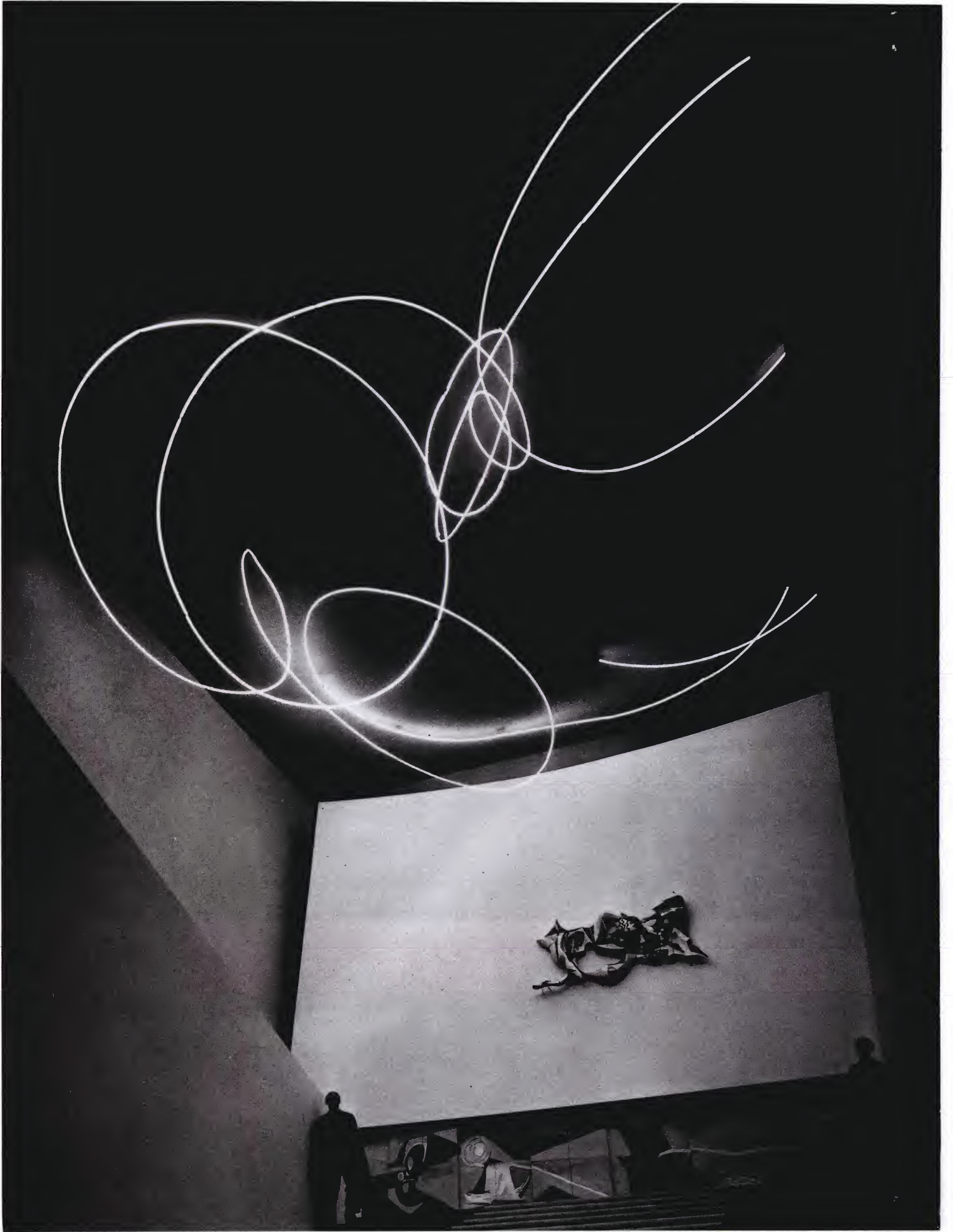


图640：对页图，卢西奥·冯塔那（1899年~1968年），《空间装饰》（1951年），霓虹灯管（已毁），第九届米兰三年展。



新技术

波普艺术和概念主义以及在传统艺术媒体领域传播的危机感，激励了艺术家们从20世纪60年代起探索另类媒体。个人计算机、电子产品、视频和卫星通信的发展，以及装置艺术不受边界的限制促使艺术创作的重心从作品转移到过程上。

以色列艺术家达尼·卡拉万在1978年创作了《向伽利略奥·伽利略致敬》，作品的一部分是将一束激光从佛罗伦萨的观景城堡射到花之圣母大教堂屋顶（图641）。具有表演艺术背景的白南准，率先将机器人和视频应用在壮观的多屏幕装置上。

而在这—作品中，录像被摆放在鱼缸的后面，并因此受到水和游鱼的“干扰”。

珍妮·豪泽创作的“展示色彩”的荧光显示，结合了当代广告的视觉冲击以及令人费解而且往往使人不安的语言信息。这些信息被直接在流通和消费渠道中传播。

斯特拉克在现场表演中运用电子附加物，探索了“半机器人”的概念，实际上应用了未来主义派的公式，即“人+机器”的模式（图644）。

肯尼斯·G.海



图641：对页上图，达尼·卡拉万，《向伽利略奥·伽利略致敬》（1979年），镭射装置，佛罗伦萨，观景城堡。

图642：对页下图，白南准（1932年至今），《视频鱼》（1975年~1979年），视频装置，五个鱼缸，五个屏幕，两套录像带，活鱼，66厘米×280厘米×75厘米（26英寸×110又1/4英寸×29又1/2英寸），巴黎，现代艺术博物馆，乔治斯蓬皮杜艺术中心。

图643：右上图，珍妮·豪泽（1950年至今），《私人财产制造犯罪》，彩色电子显示屏，时代广场，纽约，短时间播出，1982年3月15日~30日。

图644：右下图，斯特拉克，《扫描机器人/非自愿的手臂》，现场表演，最新二年一届展，伦敦。



虽然摄影史对第一次世界大战鲜有特殊报道，但这次世界大战的影响却极为深远。德国的PHOTOTEK，英国的TOPICAL和法国的ALFIERI等机构通过新闻图片对这次战争进行了详尽报道。由于很难有照片来反映战争前线的活动，因此只能从画报画家的作品中窥见前线的战火。而有关战争的摄影作品则只是反映后方日常生活的点点滴滴，其中，包括供给、运输、娱乐和筑壕等。摄影师拍摄了大量的照片，尤其在1914年到1915年，记录了对他们的使命的兴奋，包括抓老鼠、除虱和在极不卫生的环境中提供饮水等一系列活动。20世纪50年代以后，这些照片被纳为文献照片，不过最初摄影师们在发表这些照片的时候并没有附加任何评论。不难理解，后方的人对于摄影师所拍摄的前线生活事无巨细都十分感兴趣，毕竟他们从来没有经历过这些事情。

这场战争本身就是一场冒险，很多时候急转直下的战局引起的可怕后果几乎令人人胆寒。新闻报道很少能真实地报道那些恶化的战况，相当于官方记者的摄影记者为新闻社提供报道图片，这些照片所反映的生活一切如常，不外乎战俘，官员访问前线，加固战壕等。不过，许多普通士兵，尤其是德国和奥匈士兵，是充满激情的业余摄影师，他们都拥有在20世纪第一个十年间推出的轻型照相机。他们对前线生活提供了更准确的非官方的报道，有一些战士甚至将报道主要战役的结果作为事业来经营。这些照片出版成册，而且成为第一次世界大战的特色，但是这些照片本身对摄影的未来并没有重大影响。逐渐地，人们认识到照片的拍摄者提交照片的时候也在揭露事情的真相。一方面，人们看到了官方报道，而另一方面，则有一些无法解释的事实。当新闻报道在20世纪20年代后期逐渐发展，那些无法解释的事实正是人们所关心的。许多现代摄影师有前线拍摄的经验，这些人包括费利克斯·曼（1893年~1985年）、安德烈·凯尔泰斯（1894年~1985年）、约瑟夫·苏德克（1896年~1976年）。

20世纪20年代发展起来的功能性或是现代派摄影风格，在很大程度上归功于摄影师在战争时期的经历。兵役制度意味着整整一代人，在加利西亚或是阿尔贡野外求生，还要应对洪水、冰霜和火焰等突发事件，而这些原本以为自己不过是按时

按点地从事官僚工作。这个时期的许多业余摄影作品都展现了相当详尽的人为环境，甚至包括那些在西线的淤泥中挣扎过的人。幸存下来的人接触到手工艺品和艺术审美。这些艺术审美成为两次战争之间兴起的先锋艺术的主要特征。

非常荒谬而又致命的是，这场战争就这样毫无意义地结束了。整个1918年的战争仿佛本身也处于转变的过程中，因为在战争的最后时期，飞机和坦克被广泛运用于战场上。在未来可预见的某段时间内，我们可以想象一场远距离、空对空和装甲战车的战争。这种预想介于和平和战争之间，而摄影则是使人对此信服的媒介。空中摄影在战争期间得以越来越多的应用，最初是从热气球上，后来是从飞机上，作为地面军备火力的辅助。从空中对以坑洼为标志的前线战地系统所拍摄的照片，成为战争美学的一部分，从而使现代派艺术家们意识到风景不但可以以俯视的角度拍摄，还可以就这些风景进行分析察看。照片的清晰度对于这一新兴的意义重大的美学艺术来说是至关重要的。照片的清晰度成为20世纪20年代及之后摄影创作各个分支的重点，并最终使得拍摄风景和具有象征意义的照片不得不采用柔焦镜头。

现代主义美学在20世纪20年代的发展，有时应该归功于技术的进步。从这层意义上看，两种照相机功不可没：1925年由莱兹公司在韦茨拉尔推出的莱卡相机和1923年由德雷斯顿的埃尔尼曼公司生产的埃尔曼诺克斯相机。莱卡相机是一种可操作的微型相机，而埃尔曼诺克斯相机则配备了一个镜头，可以在“有限光线”下拍摄。蒂姆·吉德尔是当时柏林的摄影记者，他认为埃尔曼诺克斯相机只不过比玩具稍好点而已，但是埃里克·沙罗门（1886年~1944年）这位致力于“真实”摄影的先驱摄影师，在20世纪20年代后期使用埃尔曼诺克斯相机拍摄了许多国际重大高级会议。不过，沙罗门拍摄与会者即使是当时最著名的政治要员，在照片上也看起来与衰老的资本家和马贩无异。这显然和这些力挽经济危机的要人们的身份极为不符。

维也纳的雕刻师卡雷尔·克里克（1841年~1926年）1980年发明的凹版印刷术是艺术史上的重要里程碑。克里克于1879年发明了照相凹版印刷。这是一种将照片转变为蚀刻铜版的过程。他成功地将此方法应用于转动滚筒按压，能够高速高质量

地复制照片。1905年,《画报杂志》是第一次采用凹版印刷的周刊。起初,这份刊物只限于特殊附加图和插图,但到了20世纪20年代,整本杂志均使用了这项新技术。凹版印刷为印刷照片提供了前所未有的深度和反响,并导致德国在20年代创立了无数的画报杂志周刊。其中包括《德意志画报》(1925年)、《工人画报》(1925年)、《剖面图》(1921年)等,但是这些只不过是几个例子而已。凹版印刷还被应用到其他知名杂志,例如《柏林画报》(1890年)和《周刊》(1899年)。这两份杂志为摄影创造了前所未有的需求,而这些照片主要由设立于柏林的摄影代理机构提供。这些代理机构常常依赖一两位摄影界的明星,但是这些机构大都昙花一现,负责人要么病倒,要么另立门户创立新的机构。1933年以后,随着纳粹夺取了德国政权,很多人从此远走他乡,前往巴黎、伦敦和纽约。其中一些极其出色的摄影代理机构事实上只有一个人打理,例如图片新闻社,由威利·鲁格(1892年~1961年)在柏林创立。他以第一次世界大战的空中摄影而声名鹊起,而后还拍摄了1919年柏林街头斗殴的照片。

战后的现代主义派是冒险家,他们往往初次接触摄影这种媒体,拒绝认为一切都是理所当然的。曼·雷(1890年~1976年)是一位居住在巴黎的美国艺术家,他尝试一种不用相机的摄影法,并且亲自将这种摄影法命名为物影摄影,即其他人所说的黑影照片。这些结构化的图像,是把收集的物件如几条线绳、一只手套,一只手等(图647),放在相纸上,然后经过短暂曝光。这样一来相纸在显影中就产生明暗相反的侧影轮廓。与曼·雷同时代的拉斯洛·莫豪利-纳吉(1895年~1946年)和法兰克·罗(1890年~1965年)在德国将曼·雷开创的方法予以改进,用镜子、二次曝光和夹层底片等进行试验,他们经过众多繁杂的实验,以至于一时被冠以经验主义的标签。

从1913年到1933年这个时期,现代摄影或多或少作为一门新艺术而逐渐崛起,虽然摄影此时仍然被看做是插图艺术。在这个时期新的摄影师显然是以摄影记者为主,但其中很少一部分摄影师也被认为是记者。这些摄影师大都喜欢拍摄现代题材的作品。他们想象着自己是导演,对老百姓生活的方方面面都感兴趣,比如在餐馆里的言行举止,或者如何分辨现代人的喜

恶等。这段时期还时兴充满新意的照片,这些照片是从新颖的角度对不同寻常的事物进行拍摄。编辑是至关重要的,他们将不同摄影师提供的照片进行匹配,然后另作安排。逃避被编辑的命运最终成为摄影艺术的重要使命,直到20世纪40年代和50年代几位著名摄影家联合起来组成玛格纳图片社之后,摄影艺术才开始抗拒编辑。这些摄影代理机构建立了医疗、教育、乡村生活、东欧等不同专业方向,在代理机构内部,摄影师也产生了专业化分工。例如驻柏林的摄影代理机构“太平洋和大西洋”,1930年以阿尔弗雷德·艾森施塔特(1898年~1996年)为核心成员,主要方向是拍摄与上流社会和大都市生活有关的题材,而传统和工薪阶层题材则留给了他的同伴埃里克·布罗车特(约1900年~1942年)。阿尔弗雷德后来成为美国《生活》杂志的重要摄影记者,而埃里克则是后来成为波兰、法国和非洲等地杰出的战地记者。

在1914年至1918年之前,摄影记者既是技工,又是冒险家,他们的名字只有在极特殊的场合下才会被提及。20世纪20年代以来,随着插图杂志的兴起,越来越多的摄影记者开始蜚声扬名。与其说是因为摄影记者成为“明星”(这种明星效应直到50年代才开始出现),不如说是因为摄影代理机构开始网罗人才并区分新手和行家。成名是成功的一个标志,也是一种理想抱负。至少在摄影界,摄影师想要蜚声国际,就必须要在一年一度的《摄影》、《德国摄影》等摄影调查杂志上发表作品。

摄影作为重要的现代主义艺术媒体地位的确定,得益于20世纪20年代末期,一位被人遗忘的大师尤金·阿杰(1857年~1927年)再次引起人们的关注,他是1930年出版的《阿杰,巴黎摄影师》的主人公。这是第一本关于摄影史的重要著作。阿杰1927年去世,他引起了年轻一代先锋艺术家的注意,尤其是美国摄影师贝雷尼斯·阿博特(1898年~1991年)。贝雷尼斯将与阿杰有关的材料存档保存下来,并转送到了纽约。阿杰做过演员,也曾在跨大西洋班轮上做事。1900年他开始从事摄影,只不过是拍摄一些和巴黎有关的纪录照片,卖给画家和装饰艺术博物馆。他使用一部干板照相机,拍摄了大量的巴黎市景图片,包括雕像、商店门面(图652)、建筑物外观、喷泉、小巷等。这些一丝不苟地拍摄的照片吸引了一批追随者,

一部分原因是其中的文化因素，但更重要的原因是照片所表现出来的孤独意境。为了客观的拍摄景物，阿杰不得不在一天中最安静的时候工作，因而他的照片表现的是具有隐秘风格的，甚至仿佛与世隔绝一般的城市风景。这在历史上的其他时期可能无关紧要，但是在1930年却别具意义。因为此时的大部分照片都是遵循某种意识形态而拍摄发表的。

阿杰认为摄影师应该不受干扰，不以编辑要求为转移，不被政治左右。当然，这本身就是一个意识形态的立场，因为在1930年，脱离政治就不可避免地意味着反抗当时的独裁体制（即使没有明确表达出来）。苏联的摄影艺术，通过《建设中的苏维埃联盟》这本杂志得以广泛传播。该杂志由马克西姆·高尔基于1921年创办，目的是向全世界宣传苏联的价值观念。20世纪20年代中期，苏联人属于超现代派，尤其是亚历山大·罗德琴科（1891年~1956年）。他是一位图形设计师，曾参与过吉加·维托夫的新闻影片《电影眼》的制作，从1924年起开始从事摄影。罗德琴科和20年代的《列夫》杂志关系密切，梦想有一个以运动健将、艺术家和作家组成的理想文化环境。他以街道和莫斯科的阳台之间的狭角来进行摄影，将新苏联的市民们表现为积极向上而又充满激情的观众。罗德琴科把革命看成狂欢节一样的强制性的观点在20年代后期逐渐被官方摒弃，其中一部分原因是它与在苏联占主导地位的农民的生活方式大相径庭。不过，罗德琴科却因此在布尔什维克主义思想中开创了一种明确而又标准的现代主义风格。

20世纪20年代发展起来的现代主义美学，与30年代的激进政治环境格格不入。罗德琴科的现代主义是有关社会精英和都市生活的，虽然它也能适用于工业和农业的主题。1933年以后的德国，新摄影具有功利主义和世界性的都市特点，明显和民族主义的价值观相冲突。在另一方面，没有一个国家的统治者能够断然拒绝现代主义，这两种矛盾所产生的结果是每一个国家的摄影艺术都是混合风格，摄影工作室里的摄影艺术则是在自然写实的风格中增添现代艺术的特点。

苏联和德国摄影师无论在国际还是本国都拥有观众。相反，在美国，由国家资助的摄影意味着摄影师必须表现与美国有关的题材。1929年之后发生的大萧条严重影响了美国的制造业和农业。1935年，罗斯福总统设立了迁居管理处，作为罗斯福新政的一部分，其目的是改善贫困农民和外来农业工人的生活。为了进一步发展这个项目，美国于1937年成立农场保障局，指定了哥伦比亚大学年轻的经济学家罗伊·斯特莱克准备一份关于美国农村艰苦环境的图片文件。斯特莱克找到几位纪录摄影师，其中包括沃克·埃文斯（1903年~1975年）、本·谢安（1898年~1969年）、多罗西尔·兰

格（1895年~1965年）、阿瑟·罗思坦（1914年~1985年）、拉塞尔·李（1903年~1986年）、约翰·瓦尚（1914年~1975年）、玛丽昂·波斯特·沃尔科特（1910年~1990年）。直到1943年该项目解散时，这些摄影师总共拍摄了约270 000幅纪录照片。农场保障局所做的这项工作，是艺术媒体史上最伟大的集体创作，其伟大之处并不仅仅是因为这项工作具有文献纪录的意义。例如，埃文斯自1928年起成为一位摄影师，尤为欣赏阿杰1930年的遗作。埃文斯以同样细致的手法表现了美国农村和小城镇的街道及结构。埃文斯暗示假如人们能够驻足片刻而注意到美国当地的建筑物的风格和井井有条的管理，那么就会意识到美国公民不仅是工匠，而在本质上是艺术家，埃文斯和其他一些摄影师还拍摄过人像，这项工程尤其出名。与埃文斯等摄影师同期的苏联和德国现代派摄影师通常致力于表现英雄式的人物，但却很少拍摄那些受到债务、天气以及不良管理打击的沮丧的人们。虽然农场保障局授意拍摄的这些照片意图表现美国农村的困境，并将民众动员起来，但是在当时却没有派多大用场，直到60年代至70年代，这些照片才因为真正表现了逝去的真实性而得到应有的重视。20世纪30年代摄影史上最重要的成果是沃克·埃文斯编著的《美国摄影》，该书1938年由纽约现代艺术博物馆出版。

在美国风光摄影领域可以和埃文斯一较高下的是安塞尔·亚当斯（1902年~1984年）。亚当斯在20世纪20年代间曾是一位图片摄影师，并且喜欢运用柔焦镜头。约1930年，他受保罗·斯特兰德（1890年~1976年）的影响，开始致力于“表现风景中永恒不变的美”。他认为，岩石、水流、天空和新绿等是构成风景的所有元素。他向美国 and 世人展示了一个并非完整一致的大自然，而且在这样一个自然界中还同时存在着人迹。

第一次世界大战期间发展起来的纪录照片，到30年代中已经随处可见，而纪录摄影作为摄影的主要方式持续到50年代。然而，纪录摄影一词似有误导之嫌，因为它意味着以严格客观的态度来表现世间的情况，而实际上它往往掺杂个人的情感。但它的确是一个反对极权统治的标志，即使是必须经过编辑和审查也不能改变它的这一使命。

30年代许多纪录照片制作人大都来自东欧，在柏林、巴黎和伦敦工作，为的是寻求理想。他们和先锋艺术家为伍，并逐渐接受了先锋艺术的品味和观念。有关诗歌纪录摄影在1952年随着亨利·卡蒂埃-布列松（1908年至今）创作的《决定性的瞬间》的出版而达到顶峰。

纪录摄影史上的另一次重大事件是1955年的“人类一家”摄影展览。这次展出被纽约现代艺术博物馆发起人誉为“有史以来最伟大的摄影展”——展出了来自68个国家的503幅照片。

共总有273位摄影师参加，他们的作品由爱德华·史泰钦（1879年～1973年）选出，向世界展示了文化的差异，而不是国际竞争。爱德华本人也是20世纪杰出的摄影师。这次展出是在取消殖民主义的呼声不断增强的时期举行的，非常合时，尽管照片中田园诗般的美景在原子弹和冷战的背景下显得有点天真。

“人类一家”标志着一个纪录摄影时代的结束。这个时代以1928年巴黎创办的《VU》杂志，1936年和1938年分别在纽约和伦敦创办的《生活》和《图片邮报》为开端。这些纪录照片的风格被很多人认为是自然主义的，实际上是自由主义和人道主义的，对清晰放大的人物形象给予充分的肯定。不过，仍然有摄影师反对纪录摄影的规则，并试图另辟蹊径，其中最著名的有德国摄影家奥托·斯坦内特（1915年～1978年）——1951年“主观摄影”运动的发起人。主观性摄影，在某种程度上是卡蒂埃-布列松和现代派人物安德列·柯特兹和布拉塞（1899年～1984年）的诗歌纪录照片的凝缩，为表现摄影师的个人创造力提供了空间。1951年，主观性摄影随着由斯坦内特在萨尔布吕肯市组织的艺术展而揭开序幕，虽然在50年代间举行的大部分展览都规模偏小，但影响却很大。这些摄影展览尤其帮助摄影师们树立了这样一个概念：独立的艺术摄影可以通过展出和专业杂志来区分观众。这种志向远大的摄影模式一直持续到20世纪80年代，并且在季刊《光圈》杂志中得到充分的展现。

《光圈》杂志于1952年在美国创刊，第一期的编辑是摄影师迈纳·怀特（1908年～1976年）。怀特认为摄影师拍摄照片时候的思想状态和其所拍摄的风景具有“相同”或者“相合”之处。

“人类一家”摄影展成功体现了记录摄影传统，认为摄影具有社会功能，例如，儿童代表了将来，手工工人代表劳动的尊严等。文献资料工作者是人类的宣传工作者，但是这些文献资料工作者在30年代却只是某类特定人物的宣传工作者。20世纪50年代，人类生活的物质条件正在变化，其中美国的生活越变越好。传统的旧模式随着投币式自动点唱机和新款雪佛兰轿车的出现而逐渐失去意义，随着人们对原子弹的了解和大屠杀的回忆，人们对光辉未来的信念产生了动摇。摄影新思维的结果是产生了一种非正式的，甚至带有存在主义特色的摄影风格：摄影师看起来只不过是一个旅行者，或者一个孤独的人，他只能抓住人生的霎那瞬间，却无意致力于人类的幸福。这种风格中最具有代表性的例子是罗伯特·法兰克（1924年至今）拍摄的作品，其中包括《美国人》，1958年由罗伯特·戴乐比尔编审，并在巴黎第一次出版法语版，1959年出版了英文版，并由杰克·凯鲁亚克撰写前言。1962年，戴乐比尔出版了《德国人》，而另一位瑞士摄影师勒内·布里（1933年至今）也出版了类似的摄影作品。

20世纪50年代中发展起来的新技术，以摄影师的直觉，而不是以摄影技术为前提。一位成功的摄影师，如同一位成功的爵士音乐家，霎那间的灵感极为重要，其表现形式也同样重要。30年代的照片中看起来的决定性的瞬间，在50年代看起来就令人十分迷惑。纽约现代艺术博物馆最有影响力的摄影作品管理人约翰泽·萨考斯基是1966年出版的《摄影家的眼睛》的作者，把照片描述为“神秘而不可捉摸的图像”。这些图像可能达成一致，或者具有超越作品本身的“言外之意”。这一切都取决于艺术家、编辑和管理人的丰富的想象力。主宰欧洲摄影界的泰斗，可以与史泰钦、萨考斯基相提并论的人物是罗伯特·戴乐比尔。戴乐比尔的审美观点对摄影艺术具有举足轻重的影响。而他的观点还被总结归纳到《在我们的时代》一书中。这本书是玛格纳图片社组织的摄影图片集，1990年出版。

主观性美学因其依赖于人类直觉而难以预测、控制和评估。直觉可能会在一霎那出现，也同样可能轻易地消失，永不复来。直觉的直接表现似乎与热闹的城市最为相关，尤其是纽约。主观性美学的最佳表现方式是20世纪60年代和70年代中所谓的“街拍”。街道是具有小小的冒险性场所，并且承载一系列真实的经历，但是这种来自街道的经历也有弊端。因为街道所带来的真实性虽然显而易见，但是却同样愈来愈被视为一个时代——也就是20世纪60年代——的错误，因为这个时代饱受照片传播的蛊惑。30年代盛行的纪录照片是以直接接触主体为前提的。但是随着电视的普及，50年代迎来了“传播时代”的曙光，此时艺术家们所关注是图片传播之后所引起的效应。直接的“街拍”似乎已经时过境迁，看起来更像是那些摄影高手们试图拯救过时的人文主义摄影。

在纪录摄影的时代里，照片所表现的人物，无论男女都成为当时的主角。随后，主观主义的摄影师以勤学苦练的摄影技巧和艺术直觉成为时代的弄潮儿。但是在下一个时期，尤其是在新地形摄影流行的时期，摄影师已经完全淡出人们的视线。这一点至少从传统的“创造性”意义上看如此。新地形摄影一词是由威廉·詹金斯于1975年提出的。他曾经在位于纽约州罗切斯特市的乔治·伊斯特曼别墅举行里举行了“新地形摄影——经过加工的风景摄影展”。新地形摄影是客观的，甚至是辩证的。在美国，新地形摄影主要拍摄最新的城市发展，但是摄影所表现出来的风格，却让人不禁想起19世纪60年代和70年代的西部勘察图片。此时罗伯特·亚当斯（1937年至今）拍摄的《新西部》（1974年），是新地形摄影最名副其实的代表作。在欧洲，新地形摄影的拍摄重点并非近年来地貌的侵蚀，而是从预示灾难的角度来展现工业的衰退。而加布瑞利·巴西利克（1944年至今）正是最成功地表现了这一特点的摄影师。

加布瑞利·巴西利克拍摄的照片被收录在《地方经验》中。新地形摄影采用宽幅的甚至全景格式，这种复杂的拍摄构图暗示了一个信念，即艺术家应该尽可能避免特意地取景，而是要让观众从完整的景物图中自己判断并捕捉摄影师的意图，即使有时候照片中显露的线索模糊难辨也仍然应该坚持这一原则。

新地形摄影，尤其在欧洲的代表是贝恩德·贝西亚（1931年至今）和希勒·贝西亚（1934年至今）夫妇。贝西亚夫妇在1970年出版了一本关于工业建筑的书籍，名为《无名的雕塑艺术：技术构造摄影》。这本书出版之后，又有一些其他的工业建筑摄影陆续出版，其中包括坑口、水塔和鼓风机等的摄影集。贝西亚的摄影艺术，是出于对往日英雄时代的崇敬之情，因为那时候的工业被塑造得具有史诗般的恢宏壮观。但是贝西亚夫妇所有和新地形摄影有关的照片，都展示了和结构以及风格有关的特点，而观众在观赏这些照片的时候往往会从其结构和风格中总结出特点。贝西亚夫妇还是极具影响力的摄影艺

术导师，他们向自己的学生包括安德利亚斯·古尔斯基（1955年至今）、坎迪达·霍弗（1944年至今）、阿克塞尔·赫特（1951年至今）等人传达了这样的观念：摄影可以在没有明确主题的情况下为人们提供大量的资料和证据。

20世纪70年代及之后，新的审美观掀起了前所未有的色彩浪潮。自1907年彩色底片发明以来，色彩已经成为摄影艺术的重要部分，但是这种五彩缤纷的旅行俱乐部式的美感却无法适用于纪录照片所要表现的一丝不苟的严谨。不过，随着20世纪50年代和60年代艺术意识形态的逐渐淡化，色彩开始在摄影艺术中逐渐崭露头角，其中一部分原因是因为色彩客观地，甚至是带有引诱性表现了丰富的物质世界，而这些是以人物形象为表现重点的黑白照片无法充分展现的。面对一个前途渺茫的，或者说无法令人欢欣的未来，就像人们在“人类一家”摄影艺术中所看到的那个时代一样，没有什么比“活在当下”更重要了。正是色彩最充分的，甚至具有讽刺性地表现了摄影所捕捉



图645：约瑟夫·苏德克（1896年～1976年），《布拉格小巷》，纽约，萨兰德欧莱利画廊。

的灾难性时刻。彩色照片更成为当时各种小型战争新闻报导的媒介，正是这些看上去耸人听闻的图片和报导使得旅游业益发地萧条。

现代主义摄影艺术

现代主义艺术客观而且具有实用性。这一点与20世纪初那种通过表象看本质的艺术精神，以及依靠直觉来判断事实的观点大相径庭。摄影师从20世纪20年代开始试图从雕塑艺术的角度而非从画面的角度来构思他们的照片（图647），他们将照片空间想象成一个浅浅的盒子，而景物好像浮雕一样嵌在其中。里面装有想象的形象：岩石、石块、残缺的景致、人类的面孔以及躯干等。摄影师们用小到f.64的光圈，加上长时间拍摄来客观地研究摄影艺术。在1932年，包括爱德华·维斯顿在内的一群加利福尼亚人，发起了一个名为“直接摄影”的艺术运动，这个摄影艺术运动被他们称为f.64。爱德华·维斯顿等人邀请观众前来仔细观看照片的每一个细节，同时根据他们的触感来想象图像。由此，现代主义摄影师可以被视为是一位工程师或艺术家，专门以那些可以被人为地改变或者触摸的材料为原料来创造艺术。

20世纪20年代的新式摄影师则青睐于可人为操控的材料，

或者任何可以在摄影师控制下留下暗影的材料。这些暗影之所以如此被重视，是因为它们代表并且以图解的方式显示了事物本身。约瑟夫·苏德克在20世纪50年代因为他所拍摄的布拉格而知名，但在20年代和30年代大部分时间里，苏德克始终是一位现代主义摄影师。在那个年代，现代主义艺术由于具有过多的审美标准而遭受冷遇。从极权主义者的观点来看，现代主义摄影艺术所面临的问题是它以一种嬉戏的态度来表现人类的社会，并且认为人类社会是可以遵循个人意愿而重新构筑的，就好像一个工具箱或者商店橱窗一样。艺术家和设计师至少可以从理论上想象自己是世界的主宰，或者是这一新世界蓝图的设计发明者。当然，这只不过是先锋主义艺术家们为从流行时尚和广告中谋取生计而玩的一个廉价游戏，但是它却让大众明白，社会是可以在摄影棚中重新创造出来的。在现代主义摄影最繁荣的时期，现代主义摄影师喜欢将人和木制的模特在照片中进行互换，这一点和20世纪20年代后期在柏林风行的现代摄影同出一辙。旋转木马、化妆品和厨房用具是构成现代主义摄影艺术的重要元素，或者说是摄影师喜欢拍摄的日常东西。而20世纪60年代波普艺术流行时，这些象征性的艺术元素再次兴起，并对波普艺术起到了重要的作用，就好像是充满了狂欢精神的乌托邦艺术。



图646：左图，爱德华·维斯顿（1886年～1958年），《贝壳》（1927年），伦敦，迈克尔·威尔逊收藏。



图647：右图，曼·雷（1890年～1976年），《无题物影摄影》（1928年），24厘米×17厘米（9又1/2英寸×6又3/4英寸），芝加哥艺术学院，利维收藏。

图片报道

虽然“图片报道”一词到20世纪20年代后期才得到广泛使用，但是摄影师在摄影诞生伊始就开始采用图片的形式来报道新闻事件。例如，约1900年立体摄影师曾经拍摄过布尔战争的场面，并且将这些照片提供给“安德伍德和安德伍德”等立体摄影机构。不过，埃里克·沙罗门是第一位“现场摄影师”，也是第一位深入幕后并展现正处于雏形的国际政治的摄影师。

埃里克·沙罗门通常趁着那些重要人物没有准备或者处于松懈



的时候来对他们进行拍摄。他拍出来照片如此平易近人，几乎没有任何一位摄影师可以超越他的作品。这其中一部分原因是大人物逐渐意识到赋予摄影师这种拍摄的特权对他们自己无疑没什么好处。随着1933年纳粹在德国取得政权，所罗门所持的资本主义政治观点也随之落伍。

由于1923年研制成功的埃尔曼诺克斯相机在20世纪20年代早期摄影师已经可以凭借“有限的灯光”来拍摄照片，但是此时拍摄完整的图片报道却仍然十分困难。重大事件总是难以预料，而且预测重大事件这一行为本身就具有相当的危险性。因此摄影师往往选择报道重要的趋势或者以古喻今——例如，摄影师对一位催眠师的细致表现和研究可能意味着政治的某种新动态。同时，摄影师还肩负着社会调查的重任，四处奔波，拍

摄照片。其中一位不知名的摄影师，在1933年拍摄了图649中这组美国游乐场的照片。

此后，社会意识形态在20世纪30年代开始对摄影艺术起到主导作用，并且一直延续到冷战时期。在这一时期里，记者们可以任意地使用那些随处可见的具有政治意味的事物，例如：国旗、政治标志以及雕塑等。那些诸如焚烧国旗和政治家肖像（图650）之类的照片，有可能具有某种宣传目的。进入50年代以后，电视及传播时代的到来彻底改变了新闻的游戏规则。为了适应新闻的时效性和紧迫性，摄影师必须一再地调整自己的步伐。菲力普·琼斯·格里菲斯1971年撰写的著作《卷入越南》，表现了摄影师根据需要纠正摄影风格的潮流——此时的摄影都极其注重表现细节和事件的影响，而不是整个事件本身。



图648：对页左上图，埃里克·沙罗门（1886年～1944年），德国和法国部长在海牙赔款会议的深夜会谈（1930年），27.8厘米×36厘米（10又7/8英寸×14又1/8英寸），科隆，照片档案。

图649：对页下图，不知名摄影师，《只须五美分的性》（1933年），伦敦，现代冲突档案。

图650：对页右上图，埃里克·莱辛（1923年至今），《布达佩斯的暴乱》（1956年），玛格纳图片社。

图651：上图，菲力普·琼斯·格里菲斯（1936年至今），《受伤的越共成员》（1971年），玛格纳图片社。

丰富的想象力

摄影史上有四位摄影艺术家的作品以表现丰富的想象力见长。尤金·阿杰的镜头捕捉了旧巴黎城中一个店铺的门口（图652），门上的装饰十分有趣。在尤金看来，这张照片和他拍摄的其他照片没有什么区别。但是，当《阿杰，巴黎摄影师》这本书在1930年之后，正是这张照片让尤金在30年代一举成名。照片上的店铺门口，还有像鬼魅一般的人影，衬托了人的高度，而门上的装饰以及制作工艺则显示了精湛的工艺水平。门上装饰着的航行的帆船标记更令人回想起故乡和本土。

在当时摄影被想当然地认为是应该将所有人都包括在背

景中，哪怕这些人只是街上的行人或者商人，而拍摄私人场所的照片更是不能漏掉任何一个人。奥古斯特·桑德也是这个时代的摄影家，严格遵守摄影职业的道德。桑德一心想要拍摄范围更广泛的照片，遍及社会的各个角落，并将这些照片汇集成册，称为《我们这一代》。但是，尽管桑德的拍摄手法极为客观并且不带感情色彩，他却无法突出他作品的主题，因为在他的镜头下似乎每个人都与众不同，而且有些人甚至显得因为性格和周围环境的原因而不堪重负（图653）。而桑德所憧憬的以形形色色不同的个人为基础的国家理想，与纳粹的种族歧视思想格格不入，而他的这项拍摄计划也因此被禁止。



图652：尤金·阿杰图652：尤金·阿杰（1857年~1927年），《在小敦刻尔克，康地码头》，（约1900年），巴黎，卡尔纳瓦雷博物馆。

30年代伟大的美国纪录照片制作人沃克·埃文斯极为崇拜尤金·阿杰的摄影艺术，并且成为他的追随者。埃文斯的拍摄手法根据不同的拍摄环境而变化，在农场保障局任职期间，埃文斯主要拍摄那些享有尊崇地位的人在困难时期的潦倒落魄，而这些人样貌和所处环境是反映他们生活状况的最好见证（图654）。此时美国摄影艺术的风格是自由自在的，或者说是推崇表现个人的风格特色。保罗·斯特兰德1950年出版的《在

新英格兰的光阴》认为，事实和概念是相互依存的，如果其中一个不存在，另一个也无法表现。斯特兰德的这一思想和他所承袭的现代主义风格有一定的关系。斯特兰德1945年在缅因州的斯普利特角拍摄了《苏珊·汤普森》，斯特兰德在照片上用右边的木板上一组依稀可见的八个钉子头，代表了苏珊·汤普森的抽象自我，但是斯特兰德的这一表现手法很模糊，似乎只是点到为止。



图653：左图，奥古斯特·桑德（1876年~1964年），《帐篷前的马戏团的人》（1926年），科隆，奥古斯特·桑德收藏。

图654：右上图，沃克·埃文斯（1903年~1975年），小佃农的女儿：阿拉巴马州黑尔郡（1935年），华盛顿，国会图书馆。

图655：右下图，保罗·斯特兰德（1890年~1976年），《苏珊·汤普森》，斯普利特角，缅因州，1945年，纽约，光圈基金公司，保罗·斯特兰德收藏。



现代摄影艺术的诗意

现代主义摄影师显然具有诗人的特性，有时候他们甚至过度地挥霍这种特性，尤其对于各种各样的标记、符号和图形十分着迷。但是无论如何，这些摄影师毕竟无法摆脱社会意识形态对他们的摄影创作的影响，而在这样一个时代中，思想观念主宰一切。

例如，亨利·卡蒂埃-布列松拍摄的作品主题（图656），大多以表现穿街而行的人为主。但是假如布列松仅仅只是表现这一点，那么他的作品也就流于平常，但是布列松刻意地以照片背景中的墙壁上一排排大小不一的窗户，作为街上大小不一的人群的抽象写照。另一幅同样有名的照片（图657）出自于安德烈·凯尔泰斯之手，而他也表现了同样的主题，只是凯尔泰斯更多地表现人群或者通过展示人们头顶上的帽子来表现全神贯注观看表演的人群。照片中的杂技演员看起来尤其像是鲍豪

斯笔下的具有现代主义艺术风格的人像。但是，凯尔泰斯的这幅摄影作品构图的点睛之笔，是那个站在桥上仿佛远离尘嚣的人，他好像是一位拥有最佳视点的观众，洞悉些微。

现代主义艺术的理念，至少从摄影艺术的角度而言是需要分析才能得出的。假如我们仔细研究现代主义摄影作品中的一个场景，就会发现其中暗含的奥秘。而摄影师在拍摄与社会题材有关的场景时，甚至可能会特别地对拍摄画面进行调整和修改。现代主义摄影作品所要表现的观点或者顿悟，也是隐晦而不言而喻的。安德烈·凯尔泰斯在1929年以及此后数年的摄影作品中蕴含的顿悟和启示，是通过那些被表演迷惑的观众们来展现的。另一位摄影师汉兹·哈杰克-哈尔克对德国摄影界具有重要的影响，而且其影响力一直持续到20世纪50年代。汉兹·哈杰克-哈尔克从心理学的角度提出，人类的性冲动原本就是日常生活的根本（图658）。



图656：亨利·卡蒂埃-布列松（1908年至今），
《马德里》（1933年），
玛格纳图片社。



图657：左图，安德烈·凯尔泰斯（1894年~1985年），《巴黎的杂技演员》（1931年）。

图658：右图，汉兹·哈杰克-哈尔克（1898年~1983年），《诽谤》（1926年~1927年），柏林，迈克尔·路兹收藏。

世界摄影艺术中的悲天悯人

摄影师很晚才在摄影作品中表现出同情心。在约1900年左右，摄影师的职责只是负责记录社会底层的疾苦，但是却不必要针对个人一一表现他们的困境。即使是拍摄和第一次世界大战有关的照片，摄影师也只是不带任何感情色彩地以照片来记录事实。现代主义艺术——也许是因为其客观性具有一定倾向，因此改变了摄影的这种状况。立体主义特有的实体触觉风格（例如，酒杯、手风琴，以及香烟纸等），将触觉的成分带入先锋艺术和20世纪的摄影艺术。适应了立体主义风格的摄影师，开始认为人性和物质直接相关，而不是简单的独立的存在。为30年代美国农场保障局和40年代为美孚石油公司工作的拍摄纪录照片的摄影师是最初探索这种新美学标准的人。

展现工作情景的摄影作品往往使得观众对照片中的人物产生熟识感，因为很多人都熟悉照片中那些工具的用途以及重量。约翰·瓦尚在1948年拍摄的一幅照片，表现了北卡罗莱纳的埃德莫的掘墓人，是这种美学风格的权威代表。约翰·瓦尚



图659：下图，埃德温·罗斯肯和路易斯·罗斯肯，《怀俄明州的鲍威尔，业余者的广播之夜》（1944年），路易斯维尔，肯塔基，摄影档案，路易斯维尔大学。

图660：右上图，约翰·瓦尚（1914年~1975年），《北卡罗莱纳埃德莫尔的掘墓人》，（1948年），路易斯维尔，肯塔基，摄影档案，路易斯维尔大学。



拍摄的这张照片不仅仅展现了寒冷严酷的天气，覆盖着厚厚积雪的地面，还有被积雪掩盖住的死者的墓碑。而掘墓人所佩戴的挡风镜，更加强了照片所突出的真实触感和感官感受。

1943年农业保障局关闭之后，埃德温·罗斯肯和路易斯·罗斯肯于1944年开始为美孚石油公司工作。他们所拍摄的照片中以麦克风和唱歌的小孩（图659）来引发人们对声音的联想，而且还通过照片上的墙壁中天真无邪的涂鸦，让观众想起自己曾经在墙壁上涂写的行为。墙上的涂鸦和撕裂的海报在20世纪40年代和50年代的图像艺术中具有举足轻重的意义，主要是因为这些表现了冲动的个人行为。

沃纳·比肖福（图661）是一位瑞士摄影师，也是所有二

战后摄影师中最具亲和力的一位。比肖福强调突出细致入微的感官感受来表现具有代表性的当地文化，并且以此让来自城市的观众有一种身临其境的真实感。无独有偶，爱德华·史泰钦1955年举办的著名摄影展览“人类一家”也是以同样的通感手法令观众们产生强烈的真实感，并且对照片所表现出的困境油然而生出同情之心。

韦恩·米勒在1955年曾经是史泰钦的助手，他拍摄了这次摄影展中最动人的一幅作品《采棉花的人》（图622）。照片中的这对夫妻面临破碎的婚姻，丈夫和妻子都作出一种不自觉地神经质手势，而这些手势恰恰代表了他们心中的愤懑和覆水难收的婚姻。



图661：上图，沃纳埃德莫尔比肖福（1916年～1954年），《在匈牙利普斯塔德的农民旅社》（1947年），玛格纳图片社。

图662：下图，韦恩埃德莫尔米勒（1918年至今），《采棉花的人》（1950年），玛格纳图片社。



摄影艺术的新开端

20世纪50年代的新式摄影家摆脱了旧时代的桎梏，憧憬着乌托邦式的理想，并且立志拍摄最精美的摄影作品。摄影艺术无法摆脱社会意识形态的影响，尽管这些往日的摄影作品仍然致力于展现人类美好的未来。但是现实总是无情地击碎艺术家们的理想，眼前的一切都平淡无味，尤其是当年轻的艺术家用穿过欧洲那些城市的废墟和火车站的时候，他们目之所及是粗劣的出租房；当他们在美国拍摄到那些吃着廉价晚餐的人或者是巴士站的时候，这些年轻的摄影师很难保持心中那崇高的职业理想。

30年代和战争刚刚停息的时候，摄影师所拍摄的人可能受到压迫，但是却仍然具有潜在的英雄气概。但是他们镜头下的50年代的人物，则几乎只迷恋或者只满足于新式的家具摆设，其中包括汽车、自动唱片点唱机和自动售烟机。旧的（指现代美学）美学往往青睐于机敏聪慧，具有体魄强壮的人物，但是展现在那些新一代摄影师面前的世界，却往往是看不到未来的人生，或者是那些在肮脏破旧的街道上度日营生的人对困难的忍耐。



图663：上图，罗伯特·法兰克（1924年至今），《纽约市酒吧》，纽约市（1955年）。

图664：下图，布鲁斯·戴维森（1933年至今），《哈肯萨克河》，新泽西（1966年）。

图665：对页图，约瑟夫·斯特林（1936年至今），《年轻人》（约1960年），摘自《纯真年代》。



以前的摄影艺术作品中所体现的美感，尤其是社会纪录照片中所表现出来的摄影美感，是以摄影师对这一切的感悟，以及对他人生活情况的感知洞察力为前提的。但是，这一前提对于选择以拍摄人物为主的新一代的摄影师来说，则显得过于自以为是。如罗伯特·法兰克（图663）和勒内·布里所探索的新摄影风格，都具有一种亲密感和私密感。他们在背光下拍摄真实自然的照片。照片中所记录的是微不足道的小事，也并非具有决定性意义的时刻。而那些曾经为摄影技术所倾倒的观众们，此时只不过是见证了摄影师镜头下所拍摄的各种场面。

虽然在新一代摄影艺术的发展过程中有不少精美的艺术

作品，或者具有诗意性的转折，但是这些摄影艺术家们在同时又暗示这些转变只是代表了他们个人，而并不代表其他任何艺术家。法兰克拍摄的《美国人》（1959年）和布里拍摄的《德国人》（1962年），在同期出版，并由法国出版家罗伯特·戴乐比尔编审。戴维森的摄影作品1966年在纽约州罗切斯特市乔治·伊斯特曼别墅举行的“以社会风景为题”的格式化展览中展出。斯特林拍摄的《年轻人》（图665）也于同年参加了在纽约现代艺术博物馆举办的重要展览“摄影家的眼睛”。这次“摄影家的眼睛”展览，为观众带来了摄影师所拍摄的具有诗意而且私密的摄影作品，是以往的摄影展无法比拟的。



形式多样的后现代主义

后现代主义艺术是现代主义艺术阴暗的一面。后现代主义风格的摄影师，就像20世纪30年代到50年代的摄影师一样，对美好的未来充满期待。40年代和50年代期间，这些对未来美好的憧憬，主要以表现文化为主，并且以摄影师镜头下的各地家庭生活为缩影。但是，摄影师拍摄的汽车、电视以及公司的标志，所象征的正是以文化为代价而发展的社会，以及代表社会的标记——而这些标志也是社会的流动性的标志。这些标志之间并没有什么界限。

50年代的社会风景画家吹响了后现代主义的号角，现代主义艺术的前提直到60年代以及此后才逐渐被推翻。理查德·卡

尔瓦的摄影作品中所拍摄的孤独的幸存者，给人一种艺术的震撼力，更让人在面对照片上好似纽约废墟一般的风景的时候，对战后的世外桃源充满憧憬（图666）。

约瑟夫·寇德卡和卡尔瓦一样是玛格纳图片社的成员，他的作品同样井然有序地表达了现实与现代主义艺术审美的冲突。寇德卡镜头下表现的是传统文化，例如，斯洛文尼亚的吉普赛文化。这种吉普赛文化即使在所谓的乌托邦式的共产主义社会中，也仅仅能维持生计。而其他的传统文化也是一片混乱，例如，在表现西班牙的舞台造型的照片中，哈利·莱姆和一位被谋杀的艺妓在一起（图667）。

图666：理查德·卡尔瓦（1944年至今），《纽约》（大约1960年），玛格纳图片社。

图667：下图，约瑟夫·寇德卡（1938年至今），《巴伦西亚的法雅节的彩车》（1973年），玛格纳图片社。



早期的后现代主义摄影师，如卡尔瓦和寇德卡，曾经想象着乌托邦的瓦解。不过，他们的后继者并没有受到现代社会的影响，而且更倾向于将自己表现为在黑暗中迷失的一代。虽然这种在黑暗中的迷失听起来冠冕堂皇，但是却晦涩难解。从20世纪70年代起，擅长表现社会风景的摄影师们常常需要完全借用滤光器，并且还要借助反光和阴影来表现这些画面。电视新闻通过重大事件的报道来介绍社会，并以此构成了社会历史主流的一部分，但摄影师们却选择以行走在社会边缘的旅行者的

角度来表现自己，见证人类历来的灾难。其中以吉勒斯·佩雷斯1984年出版的关于1980年伊朗革命的摄影集中的作品《波斯电报》最为著名。

这个时代也越来越成为一个传播信息的时代，通过许多摄影师的镜头和电视屏幕，信息传播的速度几乎快到令人难以置信。莉斯·萨法蒂——尤其善于表现正在消亡的东西，为人们展示了生活在充斥着媒体和图像的后现代主义社会中一位典型的市民生活（图669）。

伊恩·杰弗瑞



图668：上图，吉勒斯·佩雷斯（1946年至今），《德黑兰街景》（大约1980年），玛格纳图片社。

图669：下图，莉斯·萨法蒂（1965年），《莫斯科玛雅可夫斯基剧院的后台》（1997年），玛格纳图片社。



其他艺术中心：苏联

苏维埃政权在寻求一种新的无产阶级视觉文化的过程中，最初接受了激进的前卫艺术。在第一任教育部长阿那托利·卢纳察尔斯基（1875年～1933年）的领导下，人民教育委员会可以说是前卫艺术的专断权力机构。一时间，各种流派的现代主义创作，尤其是至上主义和构成主义，纷纷出现，这些艺术潮流对促进新文化意识形态的形成起到了重要作用。前卫艺术虽然形式各异，但是却具有一个共同的目的，即协助社会完成物质和意识形态领域的转变。这就是苏联现实主义所强烈主张的乌托邦风格。前卫艺术和苏维埃政权的合作虽然效果卓著，尤其在宣传材料、工业设计、影剧院等方面建树颇丰，但是为时不长。

虽然布尔什维克领导人，其中包括列宁，都支持前卫艺术活动的政治倾向，但是他们对前卫艺术作品却深恶痛绝。这一点从现代主义艺术家的作品不被人理解或受到公开嘲弄可见一斑。20世纪20年代初期，许多艺术派系重新采用比喻风格和叙述性内容来进行艺术创作，1922年的革命俄罗斯艺术家协会正是这一艺术趋势的代表。革命俄罗斯艺术家协会极力支持布尔什维克主义，它对社会的巨大影响和精明的自我宣传，预示着苏维埃集中政权对于艺术施行统一结构和风格的时代即将来临。由于缺乏私有市场，实际上使得无产阶级在新的苏联社会结构中成为唯一的艺术支持者。大量的国家资金，通过人民教育委员会流入各种机构，其中著名的有苏联红军和贸易工会组织。这些机构具有保守的艺术倾向，而革命俄罗斯艺术家协会正好满足了他们的要求。

20世纪20年代的许多艺术团体开始自觉地采取更容易让人理解的艺术表达形式，以赢得大多数没有受过教育的观众。架上绘画艺术家协会（简写成OSt）成立于1925年，试图把现代的主题和现代的形式方法统一起来，并取得了卢纳察尔斯基的支持。但是，官方的论调，国家的法令和列宁对艺术看法的宣传，越来越预示着苏联将排斥实验性艺术，并接受传统的模式，以大众最能接受的艺术风格主张革命思想。这是一个演变性的过程，因而很难分清导致此过程的是真正的艺术倾向，国家的强制，还是大众的接受能力。1932年4月通过的法案意味着一切艺术争端的结束。这项法案解散了所有的现存艺术团体，

取而代之的是单一的艺术联盟，这就意味着艺术由政治集中控制。随后还有1934年成立的第一个全联盟作家协会，并作为苏联艺术家的代表，承认社会主义现实主义为唯一可接受的文化创作方法，提倡典型性原则、革命浪漫主义原则和党性原则。这些成为苏联艺术创作的理论标记。

与此同时，为了配合20世纪30年代政治和文化运动，苏联开始以国家的名义清除形式主义和个人主义因素。在检举告发的氛围中，那些“不受人欢迎的”艺术家，因其资产阶级艺术风格让人联想到他们在政治上也具有资产阶级的倾向，而沦为阶级敌人，并受到自己工会的示众和审讯。有一些艺术家放弃了以前的艺术主张，而很多艺术家则由于过去和前卫艺术的关系，被遣送到劳改营等。这些在很大程度上决定了苏联现实主义将成为未来的艺术方向。1934年举行的人民大会只探讨了艺术方法，却并没有涉及艺术风格，承诺一件艺术品在内容上可以是社会主义的，而表达形式则可以多种多样。这种模糊的艺术界线后来消失了，因此艺术家们都开始调整自己的创作方法，并且采用19世纪沿袭下来的大体上统一一致的風格。由共产党任命的教授、制定的艺术传统技巧和由全苏联艺术科学院传达下来的集中管理方法，都保证了苏联的艺术创作符合国家政策和集体主义精神。

1936年，艺术委员会替代了人民教育委员会，对艺术创作应该遵守党的思想的要求更为严格。尽管苏联现实主义艺术具有反映客观现实的原则，但是苏联摄影艺术却并不具有自然主义风格，而且也不特别提倡自然主义的风格。苏联此时的摄影艺术在表现形式和着色方面保持了一种原始的持久性。一些艺术家甚至成功地保留了鲜明的形式特色并在限制范围内努力发扬艺术创造力。不过总而言之，一直到1953年斯大林去世，苏联的艺术大体上严格遵守纯粹的现实主义风格，不懈地宣传共产主义统治下无限的乐观主义价值观和不断增强的俄罗斯种族观念，尤其是在第二次世界大战以后。这些种族观念通过一系列有倾向性的主题方法表现出来，其中最主要的是围绕着以列宁和斯大林两位领袖人物而发展起来的狂热个人崇拜。列宁和斯大林被塑造成苏联人民的建筑师，他们是从政治思想、科学成就到军事、文化成就等各方面的力量源泉和总决策人。



图670：瑟吉·默克诺夫（1881年～1952年），《全苏联农业展览广场中的斯大林同志纪念碑》（1939年），钢筋混凝土，30米（98英尺6英寸），现已毁坏。

苏联艺术另外一种引人瞩目的艺术风格包括对身体的崇拜。那些身强体壮的热诚的运动健将代表了新一代苏联人的形象，这些形象虽然常带有理想主义风格，但是却并没有凸现出人物在性别上的不同。工业化的成功和富饶农村的情景，是赢得国家支持和首肯的主要艺术创作主题，而这些主题对于革命浪漫主义的刻画使得原本只存在于人们想象中的社会主义建筑变得触手可及。这些建筑的“形成”被认为是人民公社真实的一部分。

看起来大众对苏联艺术基本上是肯定的，观众的人数保持在一个稳定的高度。在当时苏联人民有组织地参观艺术展览相

当普及，而且在关键的艺术鉴定中，强调艺术必须服从政治的需要。这也引起了西方对苏联艺术的诋毁，因此这时期艺术史上有关苏联艺术的文献经常缺乏可靠性。斯大林的去世对苏联现实主义是一次重大打击。虽然现实主义没有太大的松动，并一直延续到20世纪80年代（即使今天，也还有苏维埃现实主义艺术的遵循者和实践者），但是苏联现实主义作为一种艺术思想，受到了严重的破坏。最近俄罗斯和西方的研究人员开始重新审视被苏联现实主义所排斥的艺术形式。虽然这些研究人员对如何处理众口不一，但是他们却立志要客观地、批判性地分析这类艺术统一形式的范例。

苏联艺术一瞥

虽然苏联艺术通常被认为是对社会主义建设的不变的赞歌，但是在苏联艺术创作中仍然存在不同的艺术风格和创作方法。例如，杰涅卡的作品（图671），是架上画艺术家协会早期对现代风格和主题的抵御的产物，所以保留了一种个人风格，并且成功地将艺术技巧和个人风格结合了起来。但是，古斯塔夫·克鲁西斯（图672）虽然拥有无可挑剔的政党资历，却不幸成为苏联清理形式主义艺术过程中的牺牲品，并且因此而命丧劳改营。这一点证明了苏联艺术风格的变化只是在允许范围内适用于少数人。大多数苏联艺术家采用了现实主义的艺术风格，目的是为了服务于党的宣传工作。布罗茨基创作的神情专注的列宁，借鉴了19世纪艺术家的创作，迎合崇拜领袖的现代

需要。列宁的形象后来由斯大林替代，这一点从默克诺夫创作的庞大的斯大林雕像可以见证（图670），而这尊雕像只是众多国家领袖的雕像中的一尊。个人崇拜是革命浪漫主义的主要产物，而由此衍生的领袖形象，旨在展现苏联人民心目中的伟大领袖，并且以此来展现“社会主义事实”，因为群众眼中的领袖必然是真实的。为了证明一个尚未达到的事实意志和群众万众一心的决心，由此产生了许多令人情绪高昂乐观的社会主义建设的胜利的创作。普拉斯托夫（图674）创作的一幅在斯大林的俯视下的农村田园生活情景，反映了集体制农村的灾难。而画中的标语上是斯大林最喜欢的一句格言：“生活已更美好，生活已更快乐。”

戴维·杰克逊



图671：亚历山大·杰涅卡，《顿巴斯的午餐休息》（1935年），帆布油画，1.495米×2.485米（4英尺10又7/8英寸×8英尺2英寸），莫斯科，特列恰科夫画廊。



图672：古斯塔夫·克鲁西斯（1895年～约1944年），《在列宁领导的社会主义旗帜下》（1940年），石板胶印，97.5厘米×72厘米（38又3/8英寸×28又3/8英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特美术馆。

图673：对页上图，艾萨克·布罗茨基（1884年～1939年），《列宁在斯莫尔尼宫》（1930年），帆布油画，1.9米×2.87米（6英尺2又3/4英寸×9英尺5英寸），莫斯科，特列恰科夫画廊。

图674：对页下图，阿尔卡迪·普拉斯托夫（1893年～1972年），《集体农庄的盛会》（1937年），帆布油画，1.88米×3.07米（6英尺2英寸×10英尺1英寸），圣彼得堡，俄罗斯国家博物馆。



其他艺术中心：拉丁美洲

19世纪后期拉丁美洲独立后，为了反对实证主义至上，同时鼓励接受欧洲的影响，排斥社会中的美洲黑人和美洲印第安人，一些拉丁美洲的精英团体在20世纪初期和20世纪20年代开始对拉丁美洲的文化源泉产生强烈的兴趣。但是直到他们最终意识到他们的文化与美洲印第安人和黑人的文化相互混合交融的时候，这群学术精英才开始对欧洲影响的重要性提出质疑。随着使用西班牙语的拉丁美洲国家的艺术先驱运动和巴西的现代主义运动的开展，许多原始的新的艺术表达形式应运而生，其中有墨西哥和巴西的现代主义艺术宣言，古巴的前卫艺术评



图675：迭戈·里维拉（1886年～1957年），《瓦斯特克文明》（1950年）壁画，墨西哥城，国家宫殿。

论杂志《前卫刊物》（1927年）和秘鲁的社会政治对话。

拉丁美洲艺术家此时对欧洲艺术的影响和根源形成了一种对抗性的态度。在墨西哥，现代主义的倾向和国家的政治生命紧密地联系在一起，并且表现出1910年革命的理想，而这一理想随着1921年的壁画运动而达到顶峰。迭戈·里维拉（1886年～1957年）（图675）是这次运动中的主要参与者。他尝试用土著风格创造一种“服务于人民的艺术”，重新解释了前哥伦比亚时期的艺术文化结构和画像。例如，米兹特克族由左而右，又由右而左交互成行的书法，阿兹特克族折页书写法。其他主要人物还包括侯塞·克莱门特·奥罗兹科（1883年～1949年）和大卫·阿尔法罗·希克罗斯（1898年～1974年），他们的艺术作品都主要表现现代艺术题材。

巴西的塔西拉·都·阿马拉尔（1886年～1973年）（图677）是一位现代主义艺术家，她试图把自己对现代工业化生活的兴趣和以巴西为题材的浓厚兴趣结合起来。塔西拉以客观的极简主义的视觉语言表现了现代工业化生活，从塔西拉的艺术中我们可以看出费尔南德·雷杰的影响。塔西拉的绘画结合了民间装饰的生动色彩、热带动物和植物，以及具有改良立体主义派风格的深肤色的人物，对发展具有鲜明的巴西艺术风格和形式的艺术作出了贡献，并表现了巴西两次重要的艺术运动所提倡的艺术原则。这两次艺术运动分别是“保罗-巴西宣言”（1924年）和“食人宣言”（1928年）。

20世纪30年代中期，乌拉圭艺术家贾奎因·托雷斯·加西亚（1874年～1949年）率先将现代主义艺术引入乌拉圭。作为一名理论家、雕塑家和画家，贾奎因深受柏拉图思想的影响，并且寻求以色彩、线条和形式等艺术因素为基础的一种艺术通用表现形式。贾奎因也深为前哥伦比亚时期艺术所倾倒，因此他对人类精神艺术和人文主义价值观的看法根植于当地的历史和文化。贾奎因的构成主义艺术风格将抽象形式和具有前哥伦比亚时期特色的，包括火车、汽船和人工建筑等现代工业化生活的图形和形象的宇宙象征主义结合起来（图678）。

20世纪30年代后期到50年代，由于西班牙内战、第二次世界大战和冷战，一批新的拉丁美洲艺术作品应运而生。城市化的飞速发展，伴随着中产阶级的不断扩展，以及强调国家和

图676：安东尼奥·博尼（1905年～1981年），《对胡安妮托·拉格纳允诺的世界》（1962年），波纹纸板拼贴画，3米×4米（9英尺10英寸×13英尺1又1/2英寸），布宜诺斯艾利斯，鲁斯·本扎卡美术馆。



新的产业组织相结合的民粹政策的出现。这一时期拉丁美洲的艺术创作以社会问题为主要题材，例如，塔西拉·都·阿马拉尔的后期作品。迭戈·里维拉的后期壁画则展现了一种具有理想主义风格的土著居民艺术，但是他的作品却和现代派作品题材有些疏离。里维拉的妻子弗丽达·卡罗（1907年～1954年）创作的作品，在1938年受到安德列·布雷顿的赏识之后，开始蜚声全球。弗丽达从古代墨西哥文化中汲取灵感，并且以直接的，时而暴力的视觉比喻法，表现了她对情感问题的理解（图679）。古巴的威尔弗里多·林（1902年～1982年），将他具有超现实主义风格的精美视觉及他对毕加索作品的热爱，与他从古巴黑人宗教中得出的绘画经验结合在一起。

与这些艺术进展同步，拉丁美洲诸多无名艺术组织的艺术文化也在有条不紊地进行，丝毫没有意识到他们对拉丁美洲艺术和思想形式发展所起的重要作用。20世纪60年代中期，现象和存在主义哲学对社会精英的文化观点的形成起到了一部分作用，并由此激发了艺术家的“良知感悟”，而且出现了“惊叹”自己的社会不能完全融入西方理性主义、资本主义和政治日程的作家。例如，阿根廷的艺术家安东尼奥·博尼（1905年～1981年）是一位共产党员，他运用了比喻性语言，在一系列拼贴作品中表达了他对社会的批评，并且以通俗人物的形象来评论受剥削阶层的生活（图676）。与此相反，巴西艺术家何里欧·奥蒂塞卡（1937年～1980年）创作了名为《披肩》的雕

塑，通过表现观众的步伐动作来产生空间感。这尊作品重新解释了桑巴舞的动作。1964年在里约热内卢现代艺术博物馆展出时，奥蒂塞卡的《披肩》吸引了桑巴舞学校的学员，让他们置身于环境优美的博物馆，因此尖刻地指出了普通社会大众和达官显贵之间所存在的差距。

虽然拉丁美洲艺术家在国际上声名鹊起，但是拉丁美洲的政治和国家特色问题仍然存在。抽象艺术、装置艺术、行为艺术和比喻手法同时发展，而艺术作品中的比喻手法仍然占据重要的位置。例如，哥伦比亚画家费尔南多·波特罗（1932年至今）的作品微妙地反映了南美人的生活状况。他最著名的绘画作品《总统一家》（1967年）（图680），令人回想起戈雅讽刺性地展示西班牙费迪南德国王和他的一家人的肖像，表达了哥伦比亚传统权力组织，包括军队、拥有土地的贵族和天主教会内最保守的势力之间的关系。近年来，拉丁美洲艺术家所面临的以当地观众还是以更广大的国际观众为创作对象的斗争愈演愈烈，而古巴就是其中一例。尤其是古巴的海报制作艺术，原来是为了响应20世纪60年代中古巴革命的需要，但是，如今古巴的海报艺术已经发展到海外，尤其是在美国。流亡海外的阿纳·门蒂亚特（1948年～1985年），她的作品技巧成熟，跨越了新近社会问题的题材，在门蒂亚特的“身体”艺术中，探索了女权主义和生态问题等北美现代艺术家共同关心的主题（图681）。

逐渐形成的拉丁美洲艺术特色

在整个拉丁美洲，20世纪的现代主义艺术家表达了以对欧洲、美洲印第安人和非洲艺术所作的贡献来重新评价其复杂和混杂的特色的愿望。对拉丁美洲艺术特色和政治的关心引发了30年代的民粹主义方法，随后而来的是60年代的一系列社会政治变革。

迭戈·里维拉立志重新改造墨西哥历史的愿望，促使他专注于前哥伦比亚时期艺术。里维拉创作的《瓦斯特克文明》（图675）是他在1942年到1951年间为国家宫殿所做的11幅叙述性绘画作品之一。作品展现了田园诗般富裕的社会，这是对里

维拉社会主义信仰的辩护。

巴西艺术家塔西拉·都·阿马拉尔1928年完成了图677中展现的绘画创作，画中展示了一个巨大的人体，具有细小的头和硕大的脚，紧挨一株仙人掌。这幅画成为“巴西艺术风格”的有力代表，反映了“食人宣言”运动，并且呼吁所有巴西艺术家摒弃外界影响，返璞归真。

在图678中，乌拉圭的贾奎因·托雷斯·加西亚通过会话总结了他的构成主义艺术理想，即将自然的多样化转变成简单的结构形式，而这些结构形式还具有哲学思想和远大的艺术抱负。

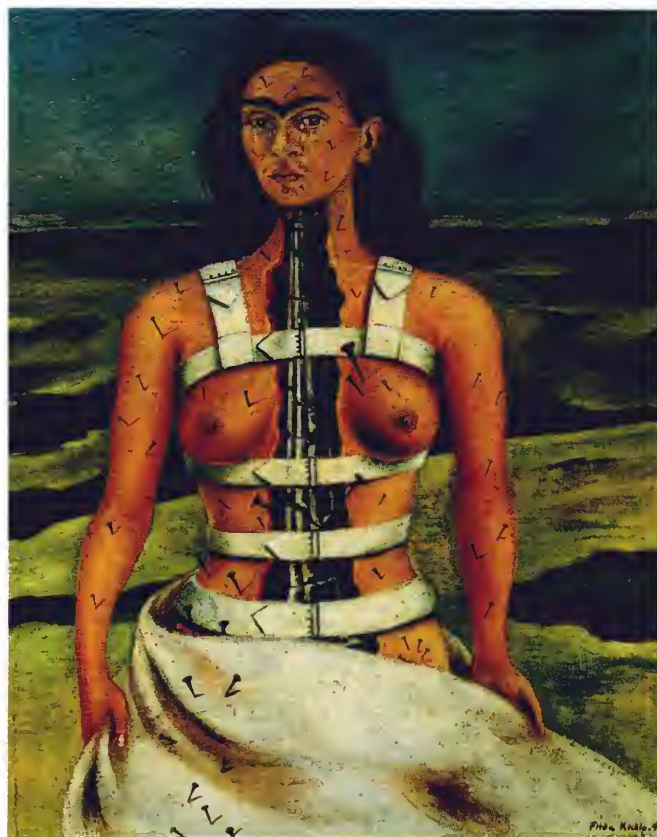
图677：右图，塔西拉·都·阿马拉尔（1886年~1973年），《食人肉的人》（1928年），帆布油画，85厘米×73厘米（34英寸×29英寸），圣保罗，爱德华多·康斯坦蒂尼收藏。



图678：贾奎因·托雷斯·加西亚（1879年~1949年），《组合》（1932年），帆布油画，81.9厘米×65.4厘米（32又1/4英寸×25又3/4英寸），圣巴巴拉美术馆。



图679：右下图，弗丽达·卡罗（1907年~1954年），《破碎的柱子》（1944年），梅斯奈纤维板面油画，40厘米×30.7厘米（16英寸×12英寸），墨西哥城，多洛雷斯·奥尔米多·帕蒂诺基金会。



弗丽达·卡罗的肖像画，主要基于墨西哥的谢恩还愿习俗。弗丽达的肖像画成为她表达个人强烈感情的渠道。在图679中，弗丽达将自己画成被背带捆绑，被钉子刺透的形象，描述了她在18岁一场车祸中脊柱断裂后终生遭受的酷刑般的痛苦。

阿根廷艺术家安东尼奥·博尼创作了一系列拼贴图，展现两位想象中的通俗人物，胡安妮托·拉格纳（1960年至今）和拉莫纳·蒙蒂艾尔（1963年至今）。博尼运用废弃原料，将他要表现的人物安排在拉丁美洲工业化的边缘——布宜诺斯艾利斯和里约热内卢的破落城镇中，从而尖刻地反映了城市贫苦居民的生活状况（图676）。

在费尔南多·波特罗的作品中（图680），肥硕无比的男

和女人反映了艺术家对其哥伦比亚的文化根源和现跻身纽约、巴黎艺术圈的经验的理解。波特罗的肖像画有意识地以拉丁美洲人为模特，渗透出他对皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡和安格尔等艺术家作品的看法，而他的这些看法经常被用于重要的社会评论。

流亡海外的古巴艺术家阿纳·门蒂亚特，出于对古巴黑人宗教的兴趣，以及法国社会哲学家乔治·巴塔耶和墨西哥作家奥克塔维亚·帕兹等人的影响，经常借助自己的身体来展现暴力地牺牲。门蒂亚特的作品从文化角度有力地批判了拉丁美洲，乃至全世界的资本主义社会。

塔尼亚·考斯塔



图680：左图，费尔南多·波特罗（1932年至今），《总统一家》（1967年），布面油画，2.035米×1.962米（6英尺8又1/8英寸×6英尺5又1/4英寸），纽约，现代艺术博物馆。

图681：右图，阿纳·门蒂亚特（1845年~1985年），《老母亲的血》（1981年），亚马提格兰系列作品，树皮制纸上丙烯酸，40.6厘米×29.2厘米（16英寸×11又1/2英寸），拉克林·门蒂亚特收藏。

其他艺术中心：印度

直至1914年，印度仍然是乔治五世统治下的大英帝国疆土内颇为重要的一部分。然而，英国的统治没有受到那些要求“自治”的印度人的积极拥戴。印度反对英国殖民统治的运动最终导致了1947年印度的独立，而这一运动的根源则可以追溯到19世纪，当时英国的政治和管理体系以及英式文化机制，统治着整个印度。依照英国体系设计建立的艺术学校在孟买、加尔各答和马德拉斯纷纷出现，为印度人创作欧洲风格的美术和装饰艺术作品提供了培训机会。不过，其中有一个艺术学校却发出了不同的呼声。加尔各答学校的英籍校长，E.B.哈弗尔（1896年~1908年在任）是第一个指出英式艺术教育不适合印度人的人。19世纪后期印度出现的最成功的艺术家是自学成才的拉加·拉维·瓦尔马。从很大程度上说，瓦尔马的成功印证了哈弗尔的观点。瓦尔马以印度神话和宗教人物为题材创作的油画，在印度国内和国际上都赢得称赞，他的作品还在1893年芝加哥举行的哥伦比亚世界博览会上荣获两项大奖。在印度，瓦尔马通过学习欧洲人肖像画的印刷件来创作和表现印度贵族（图683）的创作方法，深受大众欢迎。虽然瓦尔马的图像所采用的风格和技巧明显地归功于欧洲艺术界的现实主义，但是印度本土的观众则借此机会，开始大力支持土生土长的艺术人才，而不是来访的欧洲艺术家。因此，在西方界定现代艺术家的一些基本标准，也在19世纪后期的印度完全形成。这些标准指具有特殊才华的画家所创作的作品赢得众誉，这位艺术家应该具有自己的艺术作品市场，并且在一些艺术学术机构教授“艺术”。此外，还应该指出的是，评论圈、展览会和出版刊物等，都可以为现代艺术家的这些作品带来额外价值。但是，瓦尔马的成功不仅仅限于高级艺术圈。1894年，拉维·瓦尔马美术印刷社开始印制他在国内流传的艺术作品。瓦尔马的绘画还被应用到广告上。瓦尔马创作的这些绘画一直被大量地印刷和发行，并一直持续到20世纪，甚至在今天，在电动人力车上仍然可见瓦尔马一个世纪前创作的女神图。

虽然瓦尔马创作的绘画在印度已经成为通俗文化的一部分，但是孟加拉的艺术精英内部所发生的现代主义艺术运动的演变，其中一部分原因是出于对瓦尔马作品的抵制，期望能恢复这块次大陆的历史艺术风格、主题和技巧。这一回归印度传

统的思想具有文化和政治方面的驱动力，其中非常著名的有艺术史学家A.K.库马拉斯瓦米，他的思想表现在他1912年出版的《艺术和原始性》中，而更加有效地付诸行动的人物是M.K.甘地。在这种环境下，孟加拉学术界的一位成员，阿巴宁德罗纳特·泰戈尔（1871年~1951年）于1915年创作的绘画，被认为是印度民族特征的象征和一篇反殖民主义的宣言。泰戈尔创作的《印度母亲》把当时出现的民族主义事业视为类似于世俗的女神：纯洁，而且具有女性化和神性化，并以一种简化的平面风格表现出来，反映了艺术家对莫卧儿王朝细容画的研究和日本美学的影响。当时日本皇家艺术学院的前主任，冈仓天心（1962年~1913年）曾经在加尔各答任教。到诗人拉宾德拉纳特·泰戈尔（1861年~1941年，阿巴宁德罗纳特·泰戈尔的叔叔）在森蒂尼盖登创立印度国际大学（1917年）之时，印度除了继续沿袭了对类似于“民间艺术”的当地艺术传统的兴趣之外，与这种“泛亚洲主义”还只是印度文化进程的一部分。但是拉宾德拉纳特（诗人泰戈尔）并不是第一位将现代欧洲艺术引进印度的人。1922年，包豪斯学院成员艺术创作的展出，震撼了整个印度艺术界。而当诗人亲自持笔作画的时候，他创作的作品与以前任何作品的风格都截然不同（图684），因此泰戈尔的绘画颇有争议地成为印度第一幅现代主义绘画作品。我们必须把印度现代主义艺术视为与西方艺术运动同期并列发展的运动，而且是针对印度当地的状况和受到欧洲的艺术文化影响的印度艺术历史，而不是对西方艺术运动简单的效仿。

当印度终于在1947年赢得独立时，果阿画家F.N.苏扎（1924年至今）开创了印度艺术的新纪元，他在孟买创立了“激进艺术家团体”（PAG）（图686）。这个团体强调进步和国际主义，而不是印度人祖先所关注的历史和本地问题。这些艺术家刻意地展现与众不同的艺术形式和艺术内容。不过，苏扎创作的裸体人像《肖像》（1949年）引起了令人震惊的反响，这使得他不得不远走他乡，前往伦敦。“激进艺术家团体”的其他成员继续在印度追求激进风格。M.F.侯塞因（1915年至今），采用立体主义创作方法展现神秘主题。侯塞因的作品受到广告牌和城乡差异的启发，而他本人也被认为是与上世纪拉维·瓦尔马齐名的艺术家（图682）。自印度独立以来的数十年间，成

千上万的印度艺术家在印度的城市或巴罗达、森蒂尼盖登等重要省级机构的艺术学院接受现代主义艺术培训。在英国殖民统治时期，很少有妇女接受艺术教育，阿姆里塔·什吉尔（1913年~1941年）是个例外，但自1947年以后，许多印度妇女在国内和国际上赢得了画家、雕塑家的称号（图687）。印度艺术家，如安尼诗·卡普尔（图688）和德鲁瓦·米斯特利就是两位近来在国际艺术界以雕塑闻名的艺术家。



图682：M.F.侯塞因（1915年至今），《在树下》（1959年），帆布油画，96厘米×76厘米（37.75英寸×30英寸），孟买，吉安及尔·尼科尔森收藏，位于国家表演艺术中心。

印度现代主义艺术的兴起

在印度独立以前，现代印度艺术随着对拉加·拉维·瓦尔马等艺术家的现实主义风格的学术讨论和研究开始逐渐发展。例如，在《一位妇女的肖像》这幅画中，画家从钦慕者的角度表现了一位印度美女，这幅画被认为是承袭了雷诺兹和庚斯博罗的肖像画风格。阿巴宁德罗纳特·泰戈尔曾经研究莫卧儿王朝和日本的艺术，试图开创一种非欧洲式的艺术风格。但是泰戈尔最重要的学生南陀拉尔·鲍斯，却从孟加拉民间艺术中汲

取艺术创作灵感。例如，南陀拉尔曾经受到在加尔各答兜售给外国游客的迦利格特绘画的影响。南陀拉尔的作品《母亲和孩子》（图685）具有反现实主义风格，它在西方观众的眼中可能是现代主义艺术创作，但是这幅作品的艺术形式在根本上是印度本土艺术。

鲍斯后来在印度独立前最著名的艺术学府，森蒂尼盖登担任艺术老师。这所学校的创始人是诗人拉宾德拉纳特·泰戈尔。泰戈尔曾经想创立一所大学，鼓励传统艺术和现代主义艺

图683：右上图，拉加·拉维·瓦尔马（1848年~1906年），《一位妇女的肖像》（约1895年），帆布油画，53.6厘米×36厘米（21又1/8英寸×14又1/8英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。



图684：右下图，拉宾德拉纳特·泰戈尔（1861年~1941年），《花瓶》（1928年~29年），纸面钢笔和墨笔画，21厘米×23.5厘米（8又1/4英寸×9又1/4英寸），新德里，国家现代艺术美术馆。

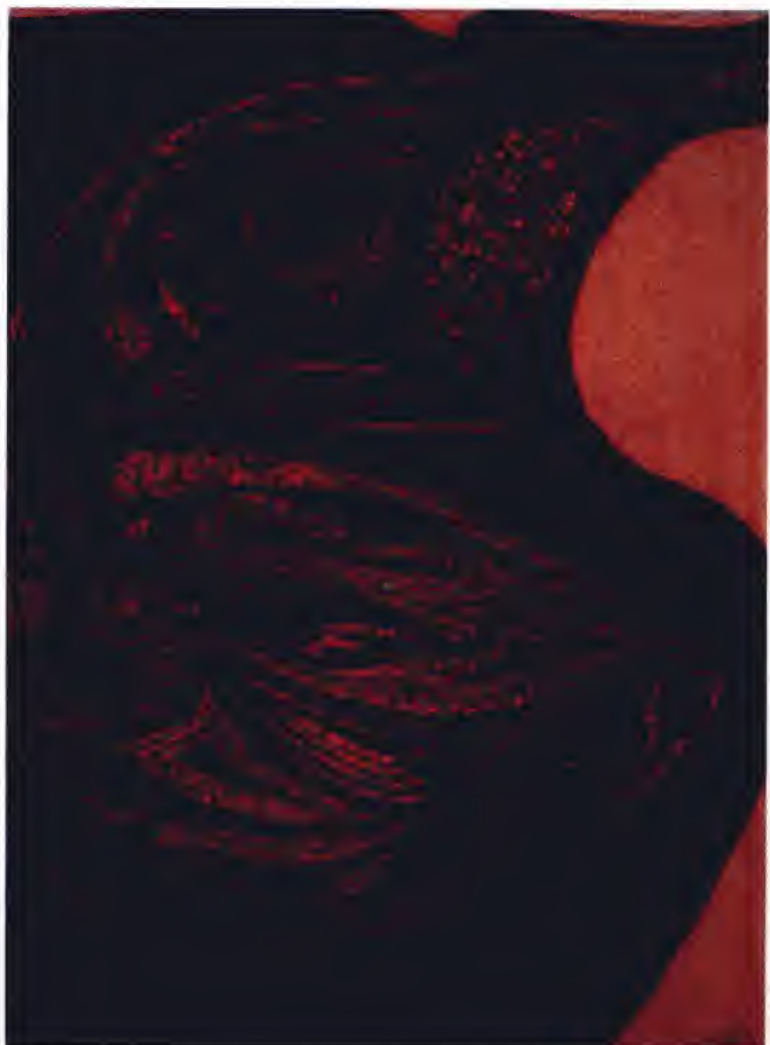


图685：左上图，南陀拉尔·鲍斯（1883年~1966年），《母亲和孩子》（1942年），纸张上蛋黄彩画，52.5厘米×58.5厘米（20又3/5英寸×23英寸），新德里，国家现代艺术美术馆。

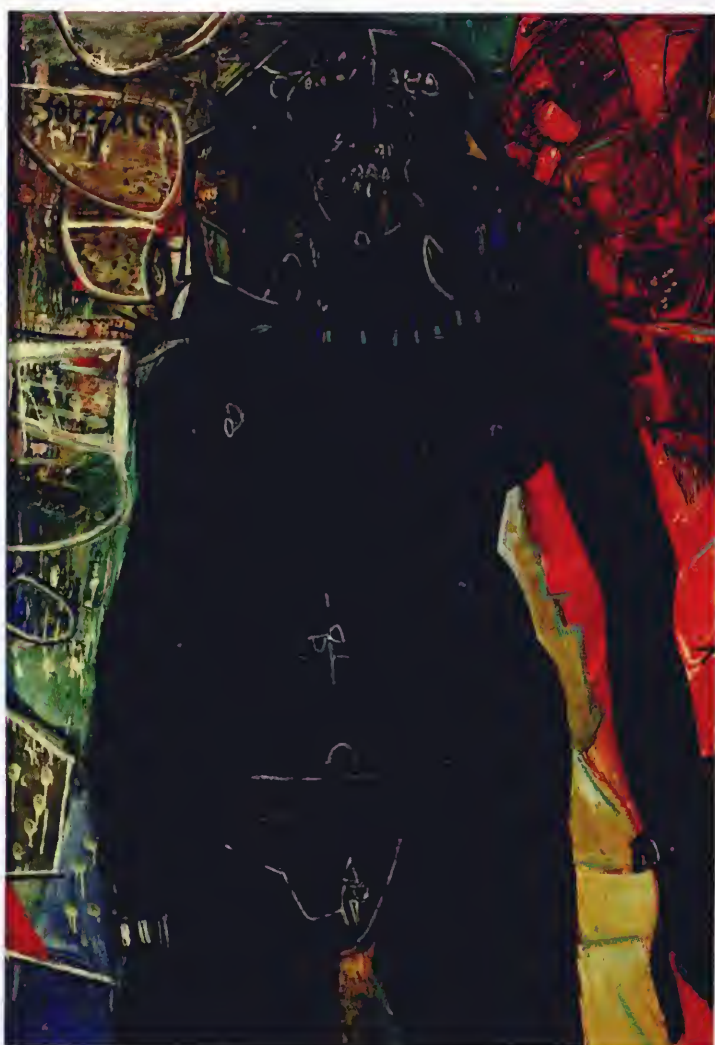


图686：左下图，F.N.苏扎（1924年至今），《黑人裸体》（1955年），帆布油画，1.83米×1.22米（72英寸×48英寸），伦敦，维多利亚和阿尔伯特博物馆。

术创作，只要这些艺术作品符合民族主义的需要。1929年，泰戈尔开始自己学习艺术创作，并采用令人回味的非图像表现风格，这和瓦尔马的风格截然不同。

英国殖民统治的结束，给印度艺术界带来了新的活力，由孟买一群艺术家组成的“激进艺术家团体”开始崭露头角。

“激进艺术家团体”的领袖法兰西斯·牛顿·苏扎创作的作品，挑战了资产阶级的价值观念以及他在从前的天主教邦州果阿被灌输的道德观念（图686）。

M.F.侯塞因自从创作电影画报以来，创作了丰富的但是却并没有固定风格的作品。他的作品《在树下》（图682）是他在探索艺术形式的典型作品。在这幅作品中，侯赛因将一座印度村庄的风景分解为几个平面，而每个平面都是单一色块。侯赛因

的作品经常和毕加索的作品一起展出，而且也常常被和毕加索一起相提并论。

在印度和海外功成名就的众多艺术家中，这里所提到的几位艺术家只是其中的一部分，但是却都能说明印度现代艺术的丰富性。具有不同创作风格的印度艺术家还有高吉·莎洛吉·帕尔，他创作了《Swayambram》（图687）。这幅绘画属于装置艺术的范畴，质疑了在印度这片次大陆内压迫婚姻的本质。这些印度本土艺术家的作品重新塑造了印度艺术，而目前在英国创作的安尼诗·卡普尔（图688），在他的抽象雕塑作品中只用印度的颜料作为颜色涂料。

克莱尔·哈瑞斯



图687：上图，高吉·莎洛吉·帕尔（1945年至今），《Swayambram》（1992年），混合媒体安装，1993年阿伯里斯特威斯巡回展。

图688：下图，安尼诗·卡普尔（1954年至今），《为了反映红色中一个亲密的部分》（1981年），颜料和混合媒体，2米×8米×8米（6英尺6又3/4英寸×26英尺3英寸×26英尺3英寸），伦敦，里森画廊。

其他艺术中心：非洲黑人艺术和加勒比黑人艺术

非洲艺术家和加勒比的黑人艺术家都传承了祖先的创造力，而且同样经历了被欧洲奴役、殖民以及侵占的过程。这些历史和其他因素，构成了非洲和加勒比黑人艺术的特性以及整体面貌的特殊背景。而这种艺术和特性也促生了当地的现代派艺术。在非洲经历殖民统治的时期，欧洲模式的现代派艺术开始崭露头角，并且被发挥得淋漓尽致。到19世纪中叶非洲解放前夕，随着加勒比海地区逐步走出奴隶制，进入殖民经济的剥削阶段，非洲开始了半个多世纪的欧洲殖民统治。相似的历史进程，西方现代派艺术对所谓“原始艺术”的向往，以及对非洲和其他非西方艺术风格的窃取，使得西方现代派艺术在非洲和加勒比地区萌芽的时候就已经被定型。从理论和实践上看，许多加勒比黑人中的现代知识分子，无论是C.L.J.詹姆斯、乔治·帕德莫尔，还是法农和马可斯·加维，不仅赋予其泛非洲主义独具特色的面貌，而且对于其基本原则的形成也有着重要影响。

以西方的标准来看，现代主义艺术在非洲和加勒比地区的历史是相对短暂的，而且因地区而异。例如，在埃及，现

代主义艺术可以追溯到20世纪20年代早期马赫穆德·穆赫塔尔（1891年~1934年）和贾马尔·埃尔斯基尼（1917年~1977年）这两位雕塑家的作品。而在尼日利亚或苏丹，现代主义艺术则是从20世纪40年代后期或50年代才开始的。总体而言，大部分非洲和加勒比的现代艺术都是在欧洲殖民统治时期内第二个十年间出现的，代表人物多是第一代或第二代受西方教育的精英分子。不仅如此，我们还可以断言，正是现代西方艺术的影响引发了非洲和加勒比黑人艺术与现代主义艺术之间的交流。不过，现代主义艺术史通常不仅排斥广义上的多元化文化，而且排斥非西方艺术家，尤其是非洲和加勒比黑人艺术家们所创作的具有浓厚当地文化的艺术作品。

在非洲和犹太人聚居的地区，西方的殖民统治和后殖民统治破坏了那些曾经拥有绘画、雕塑、宗教、民歌民谣等传统，具有本土政治和社会特色的丰富文化。不过，西方的殖民统治对于这些文化的破坏并不彻底，尤其是在艺术和创造性的领域。经过对现代非洲和加勒比黑人艺术的仔细研究，我们发现，这种艺术的真实性与创造性和我们从前的判断并不一致。

图689：阿米尔·努尔（1939年至今），居住在芝加哥的苏丹人，《在尚迪放牧》（1969年），不锈钢，202件，3.03米×2.02米（119又3/4英寸×161又3/4英寸），尺寸不等，该艺术家收藏。



而这种艺术和西方的关系也远比我们以前想象的复杂。在非洲黑人和加勒比黑人的现代艺术实践中，这些艺术家对西方的技巧、材料、观点和形式进行有选择的，创造性地吸收，他们所受到的西方艺术的影响也具有深远的意义，其作品具有高度的原创性。因此这些艺术家不断地创造出新的艺术形式和风格。

加勒比黑人艺术

加勒比艺术受到多方面的影响，而加勒比艺术的历史也常常涉及各种社会和文化因素。加勒比的岛国居民约16世纪开始在此定居，他们精通西班牙语、法语和英语，反映了由贩卖糖、香料和奴隶等大西洋贸易而引发的文化融合。加勒比地区的非洲后裔常常具有亚洲、中东或欧洲等地区的特性，因此加勒比地区的艺术也是类似的混合体。

欧洲与殖民地的混合，废除殖民统治，国家独立意识和移民，这一切都决定了与非洲文化历史同宗的加勒比黑人艺术和非洲的艺术截然不同。加勒比黑人艺术的风格和形式反映了共同的历史，以及对西方现代主义艺术的兼容并蓄。

加勒比黑人艺术之所以能被称为现代艺术，是因为除了巡回艺术家的作品，几乎没有证据表明20世纪之前曾经有本土的艺术家创作出这类作品。除了海地，加勒比地区的殖民社会分

裂在本质上意味着这些作品是由移居海外的欧洲人创作的艺术作品，而这些艺术家创作作品是为了能在其祖国的主流艺术中心展出。直至20世纪初，这些艺术家仍然刻意地忽视加勒比地区的社会体制并避免与黑人混血。

加勒比的黑人大多倾向于上述的机制，也更容易接受其加勒比人的身份。但是，当地的种植园经济无法支持休闲意义上的艺术发展，因此加勒比地区的早期艺术是以类似于狂欢节的表演艺术为表现形式的。直到近些年来，加勒比黑人才开始真正审视自己的艺术创作。而加勒比地区的民众在很长时间以后才认识到黑人的创造性价值所在，这些创造性地价值正是1914年以后欧洲人在巴黎、纽约和伦敦等艺术中心所推崇的。

到1920年，加勒比成为激发欧洲艺术时尚的缪斯，并如同非洲和其他所谓的“原始”文化一样，吸引了很多艺术家，例如，牙买加的埃德娜·曼利（1900年~1987年），旅居牙买加和海地的里士满·巴特（1901年~1989年），以及古巴的威弗雷多·兰姆（1918年~1982年）等。这些艺术家都渴望能在加勒比地区寻找保罗·高更所描绘的艺术天堂。他们也和塞尚一样，希望能从和他们有文化渊源的那片遥远的土地中找寻自我。这些进步的自由主义艺术家引发了人们种族意识的觉醒，预示着黑人的样貌也将在绘画和雕塑作品中出现。这一艺术的



图690：勒罗伊·克拉克(1938年至今)，《在迷宫中，有一条直通我灵魂的线》（1986年），帆布油画，1.31米×1.56米(51又1/2英寸×61又1/2英寸)，特立尼达，西班牙港，该艺术家收藏。

转变恰好与当地的政治权力向逐渐壮大的当地中产阶级转移的时期一致。这批中产阶级受到文化国民主义思潮、泛非洲主义和20世纪30年代横扫美国城市的哈莱姆文艺复兴的“新黑人”思想吸引而来到此地。到20世纪40年代，人们对加勒比人的看法，已经从异族风情，转变为汇集美洲和欧洲文化的中心，而此时黑人对于非洲的看法和欧洲人关于“原始”的观点也不再冲突。

早期的加勒比艺术混合了各种良莠不齐的艺术风格。随着殖民统治地不断放松，根植于欧洲和黑人混血社会，并渴望自治的社会团体，开始鼓励具有加勒比地方色彩和主题的艺术创作。一些艺术家恪守传统人物画和风景绘画创作的严格区分；而另外一些艺术家则尝试相对现代派的印象主义和后印象主义绘画风格，以及具有装饰作用的雕塑。还有一些艺术家致力于探索源自非洲艺术的宗教题材。一件艺术作品通常汇集了所有的风格。由此产生的加勒比艺术作品具有强烈的本土文化特色，却失于粗俗，而且在技巧上也不一致，但是即使如此，这样的艺术作品仍然具有挑战性。

除了上述加勒比艺术的主流倾向之外，那些出身于农民和社会底层阶级的工匠和技师们也展现了丰富的艺术创造力。这些民间艺术家创作的艺术作品和非洲艺术十分接近，即传统的、具有宗教或者精神的、常常依赖于主观世界的艺术。这些民间艺术具有整体模式化的倾向，色彩丰富但是却具有一致性，而且形式平整，令人想到纺织品图案。这些民间艺术作品还往往刻有铭文或者题词。在加勒比艺术家创作的雕塑作品中，我们可以看出他们在选材、打磨、染色和抛光木器的技术方面，采用的是和非洲艺术家同样的方法。而且加勒比的艺术品也与非洲的艺术品具有相同的功能。在非洲，雕刻作品被认为是具有神秘力量的饰物。在加勒比地区，雕塑具有医用和宗教的意义，这一点被加勒比地区和非洲宗教不同的宗教信仰所掩盖。加勒比的宗教信仰包括欧比巫术、萨泰里阿教、拉斯塔法里教和伏都教。

加勒比岛屿上自学成才的艺术家们所从事的艺术活动具有一定的共性。但是这些艺术家的艺术创造力显然在西方殖民时期受到了压制。其中，西方对加勒比艺术的“挖掘”和“支持”，比如，对德威特·彼得斯（1902年～1966年），也是一个重要的因素。加勒比艺术在国际上的巨大成功和庸俗的（尤其是以游客为对象的艺术市场）艺术商业化过程大大降低了加勒比艺术家创作的艺术品质。

假如没有深入了解这些艺术家进行艺术创作时的原始意图，区域性的艺术机构很难把握如何成功地展现这类艺术。而想要使加勒比艺术归入主流美术馆艺术展览也绝非易事。当地

的观众往往不愿接受这些以表现黑人为主，并具有神秘性的作品，也不认可这种艺术是反映他们文化传统的典型代表。加勒比的艺术家们需要那些具有背景介绍的艺术评论，以便于他们了解和欣赏不同于传统和保守的欧洲艺术的其他艺术。

20世纪60年代和70年代，加勒比地区发生了一系列政治风暴，并且因此打乱了加勒比地区在之前的几十年里所形成的统一的爱国主义情操。古巴革命（和随后美国对古巴进行的经济封锁）、多数加勒比岛屿宣布独立、黑人权力运动，以及残酷的独裁主义都在加勒比地区激起了政治动荡。这场政治风暴以两种截然相反的艺术形式表现出来。许多接受过国外艺术培训的艺术家在历经了加勒比岛国艺术运动之后，开始觉醒，并抛弃了当地的艺术风格，转而接受更现代的国际艺术风格。另一些艺术家则反其道而行，更深入地探索非洲艺术的根源，并以此来抗衡其所经受的西式艺术教育，这些艺术家的作品往往刻意表现出艺术家对于种族和阶级的意识，但是却同时又借助政治讽喻的遮掩表现出来，目的是为了挑战西方的艺术风格和价值观念。面对美国的文化霸权主义，这种方法已经成为现代加勒比黑人艺术的表达模式。

20世纪80年代和90年代，加勒比的黑人艺术通过文化多元化和加勒比地区艺术特异的风格展现了后现代主义艺术的倾向，并由此不断引起外界的关注。尽管这类艺术具有开放和兼容并蓄的本质，然而它们仍然和加勒比地区自古以来的历史传统与地区特征紧密地联系在一起。圣多明哥和哈瓦那两年一度的艺术展览，以非传统的背景、摆设和奇特的作品，反映非洲的传统和欧洲后现代主义的“原始”创作性，展示了具有自我意识和讽刺性的文化记忆。这些图像显示，即使在当今，加勒比地区的黑人艺术家们仍然无法摆脱当地复杂的文化的影响。而正是这些艺术家们与这个地区过去历史的千丝万缕的联系，才造就了如此令人瞩目的加勒比艺术。

现代非洲艺术

在非洲，现代艺术的崛起和艺术运动的兴起有几个很重要的因素。其中一个因素是欧洲和西方通过欧洲驻海外人士设立的艺术研讨机构开始赞助并介入非洲的艺术创作。这些人包括殖民官员，具有自由思想的殖民教育家，或者传教士。这些艺术研讨机构包括由乌利·贝耶尔于20世纪60年代创立的尼日利亚的奥绍博和姆巴里·姆巴尤俱乐部，1957年创立的弗兰克·麦克尤恩研讨会学派和津巴布韦（当时的罗得西亚）的索尔兹伯里国立美术馆。虽然欧洲对非洲艺术的支持和介入有其积极的一面，但却是建立在以家长式态度对待非洲和非洲艺术家的基础上的。近来，海外的欧洲人对于非洲现代艺术起到的

影响开始受到质疑，而这些人往往被看作是“不教授艺术的老师”。事实上，这些欧洲常驻海外人士和老师为非洲艺术创作引进了源于欧洲的许多艺术技巧和风格，但是同时也限制了与他们共事的早期非洲艺术家的创造性潜力。

造成非洲现代艺术崛起和艺术运动兴起的第二个有关因素，是在非洲建立了正式的艺术学校，艺术学术界也开始形成。这些正式的艺术学校以及艺术学术界常常以西方的艺术教育模式为基础。在许多非洲国家里，现代艺术的历史深深根植于殖民教育体系，而且尤其和高等教育的兴起具有直接的关系。这些学校的艺术毕业生受西方艺术传统中的创作技巧、材料和艺术形式耳濡目染。而那些由非洲艺术先驱们创作的作品成为非洲现代艺术运动的星星之火。一些早期的艺术毕业生甚至曾经在英国、法国和其他欧洲国家进修过。这些艺术家的艺术作品，从形式、风格和美学方面，都严格遵守了他们在西欧接受的西方艺术学术教育，其中尤其以尼日利亚画家艾纳·奥纳博鲁（1882年~1963年）为代表。除了极少数的艺术家之外，大部分早期的非洲艺术家所创作的作品虽然涉及非洲的环境和艺术家本身作为非洲人的体验，却并没有形成新的艺术风格。在非洲现代艺术运动历史的这段最初篇章里，没有产生一种清晰的哲学思潮，或者明确的美学倾向，也没有反映出艺术家们对社会和学术知识问题的兴趣。也许这些艺术先驱们受西方学术的条条框框的压抑太深，以至于无法另辟蹊径。因此，这项任务就留给了下一代艺术家，由他们继承前一代艺术家的艺术技巧，开辟新的艺术天地。

在20世纪，那些致力于现代艺术风格的“自学成才”的艺术家，是构成非洲整个现代艺术历史的不可或缺的一部分。这些艺术家为后来那些追寻他们的足迹，但是却受到专业艺术培训的非洲艺术家们铺平了道路。不幸的是，这一组艺术家由于缺乏学术背景而被认为是“缺乏艺术经验”的艺术家，因而他们的成就也从未得到过仔细的研究和完整的文献记载。在殖民统治时期，城市的扩张大大刺激了新的美学需求，新的音乐、诗歌和视觉艺术应运而生。在喀土穆、拉各斯和内罗毕等城市里，一群接触过西方艺术传统的民间艺术家开始创作新的艺术作品。这些作品大多是农村和现代城市生活的风景画，身着民俗服装、梳民族发型的妇女肖像画以及重要历史人物画。国外旅居人士、游客和比较富有的城市家庭常常委托民间艺术家创作或是购买这些民间艺术家的作品，然后将这些作品悬挂于居家、餐馆和咖啡厅的墙上。其中一些艺术家甚至在咖啡厅和其他公共场所展出自己的作品，形成了一种新的艺术文化氛围和审美倾向。

非洲艺术真正的突破始于20世纪40年代后期和50年代初

期，其中以本·恩汪午（尼日利亚人）、亚伯拉罕·埃尔·萨拉希（苏丹人）、法瑞德·贝尔卡希亚（摩洛哥人）、斯甘德·伯勾希安（苏丹人），以及帕帕·伊伯拉·托尔（塞内加尔人）等几位新艺术风格的代表画家为艺术运动的领袖。这些艺术先驱们为具有最蓬勃生命力的非洲现代艺术运动之一打下了坚实基础，并且由此将非洲现代艺术从狭窄的学术概念转变为对新的美学和知识领域的探索。此外，以非洲为背景进行的现代主义艺术和其他地方的现代艺术运动一样，必须要同以往的艺术决裂，并且试图探索新的艺术表现形式。而非洲现代艺术在此间的突破，显然蕴含在横扫了几个新独立的非洲国家的文化复兴之中，政府对艺术的赞助和兴趣是这些国家日程表上重要的一部分。

非洲现代艺术家创作的作品，无论在艺术媒质、创作技巧，还是艺术风格方面都各自不同。非洲现代艺术的主题，从礼仪和历史，到艺术流派的活动和风景画等，不一而足，并且以现实主义、印象主义或抽象表现主义的方式表达出来。这些艺术作品表达了非洲艺术家对社会生活的意见甚至抗议。和他们所创作的艺术主题一样，这些艺术家的风格各异，就像他们的思想倾向和艺术方面的经历也各不相同一样。尽管如此，我们仍然能从他们的作品中辨别出一些特定的趋势。第一，有一部分艺术家提倡抵御西方的影响，回归传统源泉。第二，我们发现一些艺术家的作品由于涉及了最近西方现代艺术的风格、趋势和技巧，因此被认为是排斥传统文化而受到批评。还有一些艺术家通过他们的艺术作品，提倡传统的艺术风格和西方现代艺术风格及技巧的兼容并蓄。有一个问题适用于概括上述这些艺术家的观点，即西方的艺术形式和观点对“非洲化的”新艺术形式的影响究竟到什么程度？

20世纪70年代和80年代，新的艺术运动和艺术创作纷纷涌现，其中一部分艺术家响应西方的艺术教育，另一部分人则反对在非洲和西方开展的西方艺术教育。这些艺术运动包括塞内加尔的实验室怪诞艺术团体，来自象牙海岸的沃厚-沃厚团体，马里的波格兰·卡索贝恩，以及位于苏丹的晶体主义。这些新艺术运动的艺术宗旨是创立一种以文化为源泉，并具有自我意识的“非洲”艺术作品。这些艺术作品表达了非洲丰富的艺术传统和经验，而西方现代艺术的影响更丰富了这些艺术家的经验。这些艺术家的作品融合了非洲、西方以及其他地方古代与现代的艺术创作和风格，并因此造就了一批新的非洲艺术家，也兴起了新的艺术运动、艺术协会组织和艺术节，而所有这一切都是为了创建具有表达自我特征的新艺术。

如今，以几个非洲艺术家为主的现代艺术论坛，其中包括开罗、约翰内斯堡、达喀尔等地两年一届的艺术节，以及瓦

加杜古和迦太基的电影节，都已经成为现代艺术界中极为重要的活动，并且为非洲艺术家提供了了解国际艺术最新动态的良好机会。事实上，那些居住在非洲以及生活在西方艺术中心的非洲艺术家们已经站到了现代主义，甚至后现代主义艺术的前沿。有几位非洲艺术家已经在探索概念艺术的过程中成功地运用了最新的多媒体技术和装置艺术技术。目前居住在非洲和世界各地的非洲艺术家，在有关非洲传统文化的艺术表达风格中融入他们对美学和社会经验的理解，并与国际现代主义和后现代主义艺术接轨，作品中的身份、种族、性别的新表现方法，对他们的创作至关重要。

加勒比黑人的艺术精神

加勒比地区的这些艺术作品是在这个地区的不同时期创作的，这些作品都具有相同的特征，比如作品中表现出的现代主义艺术早期的艺术技巧，与非洲有关的图像，以及意在笔先的创作方法，都使得这些艺术作品被归类于加勒比黑人艺术的范畴。这些作品还都表现出和当地源远流长的传统历史的紧密关联，并都具有乌托邦式的象征主义风格。同时，加勒比地区的黑人艺术创作还受到当地各种不同的宗教影响，其中包括萨

泰里阿教（图691）、欧比巫术（图690）、拉斯塔法里教（图693）和伏都教（图694）等，因此这些作品以变形的，令人不安的图案来表现加勒比人对自由、重生以及改变的渴望。例如，埃德娜·曼利创作的《明天》（1938年）（图692），表现了信徒在赞美上帝时身体上倾高举双手的情形，为当年劳工斗争引发政治运动的牙买加“新黑人”展示了一个新的未来。《明天》的垂直性构造使得这尊艺术雕塑有别于其他四位艺术家的作品。这种垂直构造形式，着重表现了传统的基督教徒对于天堂和人间的理解，而其他艺术家则反映了一个重叠交错，而且散乱的宇宙世界。威弗雷多·兰姆创作的《丛林》，虽然表现出现代主义的风格，但是实际上这幅作品在很大程度上是受到古巴黑人所信奉的萨泰里阿教的影响。因此，《丛林》和克拉克、布朗、杜瓦尔-凯瑞等艺术家所创作的作品具有异曲同工之妙，都表现了创作者的艺术直觉和精神追求。此外，这些艺术作品的色彩、整体布局和轮廓模糊的相似图像增强了艺术作品的整体统一感。除了视觉上的相似性，这些艺术作品贯穿了相同的概念性风格，即代表了加勒比地区最根本的宗教信仰以及对西方价值观的否定。

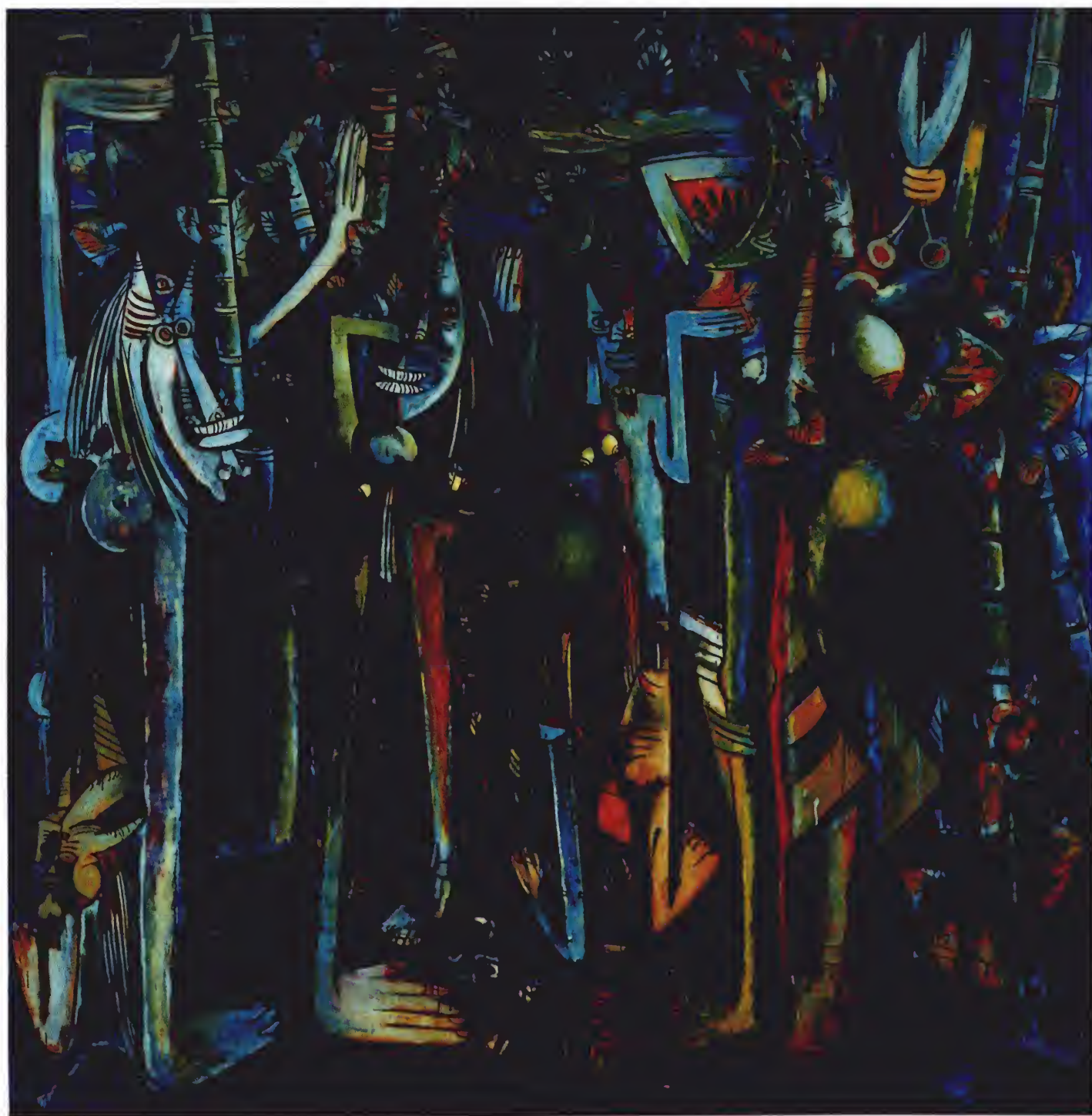


图691：左图，威弗雷多·兰姆（1918年~1982年），《丛林》（1943年），纸面水粉画，安装在帆布上，2.394米×2.299米（7英尺10又1/4英寸×7英尺6.5英寸），纽约，现代艺术博物馆。

图692：对页左上图，埃德娜·曼利（1900年~1987年）《明天》（1938年），铜制（原为红木），高度63.5厘米（25英寸），私人收藏。

图693：对页右上图，埃弗拉德·布朗（1917年至今），《埃塞俄比亚的苹果》（1970年），帆布油画，63厘米×90厘米（25英寸×35又1/2英寸），金斯敦，牙买加国立美术馆。

图694：对页下图，埃都阿德·杜瓦尔-凯瑞（1954年至今），《神圣树林》（1992年），多种媒体安装，三幅一联绘画，帆布油画，1.778米×4.19米（70英寸×165英寸），置于艺术家自制画框，16件雕塑，格雷戈里和比特阿丽斯·缪斯收藏。



非洲的现代主义艺术

本节中的这些图案展示了非洲现代艺术的多样化和复杂性。

亚伯拉罕·埃尔·萨拉希（图695）所创作的艺术作品是20世纪60年代新视觉艺术的代表。这幅作品是萨拉希作品针对卢蒙巴（刚果民族解放运动领袖）被杀事件和南非种族隔离暴乱而创作的，表现了萨拉希独到的表现人物形象的新风格。画在一弯代表着伊斯兰教标志的新月下，悲伤的哀悼者把死者高高举起。画中的人物具有像面具一样的拉长了的脸，憔悴不堪，这种人物形象的表现方式与传统的非洲雕塑十分类似。

阿米尔·努尔创作的作品（图689）是他在60年代开创的

概念艺术风格的典型代表，主要强调艺术形式和光线的运用。

埃尔·阿纳特绥（图696）把这种方法提高到一个新的高度，运用焚烧和锯子切割木板等新技巧，形成像帆布画一样的艺术效果，表达出创作者的对历史和往事的追思。

阿卜杜拉耶·科纳特（图697）和让·亚历山大（图698）在后现代主义艺术的核心风格中灌入了概念主义的前沿艺术。科纳特在作品中，表现出记忆、文化和传统等方面的冲突，以及对重生的渴望。亚历山大是南非现代艺术家团体中的一员，这个艺术群体以政治权力、种族、种族隔离时期的暴力以及种族隔离结束后状况等为艺术题材。

萨拉·M.哈森

图695：亚伯拉罕·埃尔·萨拉希（1930年至今），苏丹人，居住在英国牛津，《赞礼和一个伊斯兰新月记号》（1963年），处理过的木板上的油画，94厘米×98厘米（37英寸×38又1/2英寸），私人收藏。



图697：对页上图，阿卜杜拉耶·科纳特（1953年至今），马里人，居住在巴马科，马里，《死亡、出生和文化》（1993年），混合媒体装置艺术，3米×3米（9英尺10英寸×9英尺10英寸×9英尺10英寸），巴黎，创造中的非洲计划收藏。

图696：埃尔·阿纳特绥（1944年至今），加纳人，居住在尼日利亚，《翻开历史画卷》（1995年），木浮雕，16片，61厘米×141厘米×2.5厘米（24英寸×55又1/2英寸×1英寸），私人收藏。



图698：对页下图，让·亚历山大（1959年至今），南非人，居住在约翰内斯堡，《卖肉男孩》（1985年~1986年），混合媒体（石膏、骨头、触角、颜料和木板凳），开普敦，南非国家美术馆。



其他艺术中心：加拿大和澳大利亚

加拿大和澳大利亚原来是英属殖民地国家。此后加拿大和澳大利亚加入了第一次世界大战，并成为国际联盟的成员国。在20世纪30年代大英帝国控制海外殖民地的力量开始削弱并且逐渐消失，此时加拿大和澳大利亚等国家国民意识开始逐渐觉醒。与此同时，这些国家开始力图巩固其有别于英国的文化特征，并且融合了不断增强的艺术国际化趋势，以此来调和本土与欧洲，少数民族和多数民族文化特征之间的内部冲突。

加拿大的现代主义艺术

在加拿大，第一批自称是现代派画家的艺术团体是“七人画社”。七人画社来自加拿大金融和文化中心——首都多伦多，而彼时英语已经是加拿大的主要语言。五位美术设计员，同时也是艺术和字母俱乐部的成员，成为这个画社的中坚力量。加拿大文学崇尚恢宏的北方文学，并且以此为诗歌和政治的理想。在这种文化的激励下，七人画社的成员主要通过北方题材来表现国家性的艺术特色。得益于他们所从事的绘画设计，这些艺术家在创作的时候混合运用各种现代欧洲艺术风格，其中包括了新艺术、野兽派艺术和斯堪地那维亚象征派艺术。他们将以上这些艺术风格进行调整，然后用此来表现安大略省北方的荒野。

虽然在七人画社成立之初举办画展（1920年）的时候，还被认为是离经叛道的非主流画派，但是到20世纪30年代，七人画社就已经无可厚非地占据了画坛的主导地位。此时，七人画社的有些成员对于将风景作为创作的首要题材提出了非议，这些艺术家以弗雷德里克·瓦利（1881年~1969年）为代表。虽然到1933年，七人画社已经扩充成为加拿大画社，并且吸收了人物画画家，甚至还包括了一些女画家，如毕弗尔山庄画派的普鲁登斯·休厄德（1897年~1947年）等，但是由于七人画社宣称他们的艺术代表整个加拿大的艺术，逐渐激起了不满。以英语为母语的加拿大人的民族意识，对以法语为主要语言的加拿大人和不断受到无政府主义和国际化社会主义吸引的多伦多知识分子阶层而言，已经不合时宜。与此同时，其他独立的艺术家们，如泛神论者艾米丽·卡尔（1817年~1945年）和国际主义者大卫·米尔尼（1882年~1953年），表达了不同的意见。卡尔刻意强调了西海岸图腾艺术，并以此来表达需要拓宽加拿大艺术范围的观点。

1939年，约翰·利曼（1886年~1967年）在蒙特利尔市成立了现代艺术社。现代艺术社倡导更加新颖的艺术作品，并且与加拿大画社分庭抗礼。现代艺术社的会员虽没有统一的艺术表达形式，却试图从巴黎挖掘灵感，尤其是侧重于艺术形式的马蒂斯和毕加索的作品对他们的创作影响深刻。现代艺术社的会员来自以英语和法语为主要语言的社区，但是从现代艺术社的组织结构来看，则预示着以法语为母语的艺术家将在艺术社占据主流。

尽管以法语为主导语言的加拿大地区与法国之间的联系为艺术创作的革新提供了天然的避风港，但是加拿大长期以来的文化和宗教的保守思想一直阻碍着它的长足发展。直到1948年，保罗·埃米尔·博尔迪阿（1905年~1960年）放弃了他的教职生涯，这个魔咒才得以解除。这一年，博尔迪阿和他的追随者们发表了反神职的无政府主义宣言——《全面拒绝》，标志着在加拿大第一次具有真正国际影响的艺术运动——自动主义（1947年~1954年）的成立。虽然自动主义流派的会员和超现实主义艺术具有相同的艺术思想，但是却对超现实主义艺术的魔幻特色退避三舍，相反更倾向于安德烈·布勒东的自动主义所代表的直观抽象艺术（图702）。

随后，以法语为主要语言的魁北克艺术家发起了一次重大的艺术运动。这次运动受到自动主义所反对的魁北克保守艺术风格启发，但是却摒弃了其中的表现主义风格。“整形医生团体”（1955年~1959年）中包括费南多·图潘（1930年至今）和路易斯·贝尔兹尔（1929年至今），他们提倡皮埃特·蒙德里安的作品中所体现的抽象意境和美国评论家克莱蒙所倡导的艺术理论，即在平板画面上绘制棱角分明的纯色的几何图案。在加拿大以英语为主的地区中，多伦多和加拿大西部开始出现对加拿大画社不利的艺术运动。这两个地区的艺术运动分别由“十一位画家社团”和“里贾纳五人艺术家社团”这两个格林伯格推崇的纯抽象画派为代表。这三个艺术团体标志着抽象艺术进入了艺术主流，加拿大艺术从前主要受欧洲的影响，而现在则主要受到美国艺术的影响。

加拿大地区反对美国干预越南，反对美国对加拿大经济和媒体的影响在20世纪70年代中期达到顶峰。许多艺术家反对没有代表性的艺术创作，理由是这种艺术与加拿大地区或者民族没有关系。在安大略省，倡导这种民粹主义运动的艺术家的包括

格雷格·柯诺（1936年至今）和乔伊斯·威兰（1931年至今）。在西部，乔·费法德（1942年至今）和克劳德·布里兹（1942年至今）是这一运动的代表艺术家。此外，其他艺术家还尝试了概念艺术和多媒体艺术。国际前卫艺术更具文学性的表现形式还包括表现女权主义的艺术创作，主要艺术家有贾纳·斯特巴克（1955年至今），以及表现加拿大土著居民的挣扎的艺术创作，其中以爱德华·普瓦特拉斯（1953年至今）为代表（图704）。

加拿大的艺术家不断尝试开发一种具有鲜明特色的加拿大艺术表现形式，但是，此时七人画社已经将加拿大艺术和自然风光无可更改地联系在了一起。后来的艺术家为了改变这个传统，经常尝试从代表国家形象的文化传统中挖掘灵感。不过，许多加拿大艺术家无法既从这些传统中汲取灵感，又不使得其创作与其他部分的艺术传统分离，因而他们只好在现代西方艺术的国际化中树立自己的形象。

澳大利亚现代主义艺术

为了记录澳大利亚在第一次世界大战中的经历，澳大利亚将许多著名的艺术家被派遣到前线。这些艺术家包括阿瑟·斯特里腾（1867年~1943年）和乔治·W.兰伯特（1837年~1930年）。他们的绘画作品虽然具有强烈的表现力，但是在艺术风格上却很保守。斯特里腾和兰伯特以澳大利亚高低不一的灌木丛表现了具有自我牺牲意义的“先驱精神”，并以此缔造了一个神话。但是，他们却忽视了大多数的澳大利亚人生活在东南部工业化地区这个事实。在战后，欧洲成为一个混乱的艺术舞台，由此引发了人们对欧洲现代主义艺术的消极态度。于是，现代主义艺术凭借着实用艺术，以“装饰艺术”的形式进入澳大利亚。但是，现代主义艺术对澳大利亚艺术界缓慢而间接的渗透，得益于那些曾经在伦敦和巴黎留学的艺术家对现代主义艺术的热爱，以及杂志刊物对这一艺术的介绍。

在战争其间，后印象主义艺术被引进悉尼。后印象主义艺术的主要影响人物是格雷丝·科辛滕·史密斯（1892年~1984年）、罗兰·韦克林（1887年~1971年）和罗伊·德·梅斯特（1894年~1968年）。科辛滕·史密斯开创了一种旷世永恒不朽的艺术图像语言，用来表现澳大利亚的室内环境和乡野风景。罗兰·韦克林和罗伊·德·梅斯特则进行了更大胆的尝

试。他们于1919年推出了抽象的色彩音乐绘画（或称为色彩交响），将视觉和听觉的享受和谐地联系在一起。这种带有显著澳大利亚风格的艺术表现形式，无论是自然的还是人为的，与抽象艺术混合在一起，成为数位女性画家和版画家作品中常常运用的创作手法。这些画家包括埃塞尔·斯堡尔斯（1890年~1947年）、杰茜·特雷尔（1881年~1967年），以及玛格里特·普雷斯頓（1875年~1963年）。

20世纪30年代，随着一系列的国际旅游展览，以及欧洲难民的涌入，澳大利亚人对欧洲艺术的发展有了更深更广的认识。澳大利亚艺术家开始吸收诸如德国的表现主义和超现实主义等艺术，但是这些艺术的创作中心不是悉尼，而是墨尔本。其中，最具代表意义的艺术作品来自于与一本名为《愤怒的企鹅》的杂志有关的艺术家：例如，艾伯特·塔克（1914年至今）、悉尼·诺兰（1919年~1992年）和阿瑟·博伊德（1920年至今）。塔克创作的《现代邪恶的肖像》系列以奇异古怪的超现实主义创作风格，表现出一种愤怒的心境。诺兰则以更超然的姿态表现出与众不同的风格，主要通过荒芜的灌木丛等景象来表现特别的意境。而波依得则在画面紧凑拥挤的勃鲁盖尔式风景中形成自己个人特有的风格，创作出带有强烈感情色彩的艺术作品。

第二次世界大战所产生的艺术推动力在战争结束后虽然得以持续，但是却已经是强弩之末，此时，人们的关注开始转向内地。澳大利亚的本土在战乱其间也受到了威胁，而这种经历激发了澳大利人对自己的国民身份进行大胆的重新定义。战后，诺兰开始创作著名的《奈德·凯利》作品系列（图701）。拉塞尔·德赖斯代尔（1921年~1981年）则在作品中表现了澳大利亚内地的“西方居民”和土著居民。阿瑟·博伊德创作了《一个混血儿的恋爱、婚姻和死亡》的系列作品，并在其中也涉及到土著居民这个题材。艺术家的个人经历成为20世纪50年代许多澳大利亚艺术创作的基础。艺术家们寻求一种可以表达反对传统社会中的霸权主义的艺术形式。威廉·多贝尔（1899年~1970年）所创作的风格独具的肖像达到了这个艺术效果，并且在当时引起了轰动。

但是，澳大利亚艺术的独特艺术风格受到各种形式的，尤其是来自纽约的抽象主义艺术传播的压制。许多艺术家认为这种抽象主义是大势所趋，并且认为这种趋势避免了澳大利亚艺

术的地方主义。针对这种风潮，一群墨尔本艺术家，其中包括博伊德、约翰·帕西瓦尔（1923年至今）、查尔斯·布莱克曼（1928年至今）和约翰·布拉克（1920年至今），与艺术史学家伯纳德·史密斯共同举办了一次艺术展览，并且发表声明，特别强调艺术形象在现代艺术中持续不衰的地位。尽管如此，抽象主义绘画在整个20世纪60年代仍然占据主流地位，只是略略沾染了一点显著的澳大利亚艺术风格。约翰·奥尔森（1928年至今）借鉴了不少欧洲抽象艺术的表达方法，但是给奥尔森的作品带来创造性和力量的真正原因，却是由于他在作品中引入了土著沙画的幻想意境，并且致力于内地风景的创作。弗雷德·威廉（1927年~1982年）是另外一位将抽象主义艺术的比喻手法和澳大利亚风景相结合的艺术家的。

此外在澳大利亚艺术界还有一些持不同见解的呼声，并且以达达派、超现实主义派和波普艺术等艺术风格为依托。“安南代尔模仿现实主义艺术团体”中，科林·兰西里（1938年至今）具有举足轻重的代表地位，而且保持了经久不衰的影响力。安南代尔模仿现实主义团体的艺术家们于1962年展示了他们不辞辛苦地以垃圾、儿童的图画、杂志里的照片、工业废料和“原始”艺术组合在一起的艺术作品。理查德·拉特（1929



年至今）和杰弗里·斯马特（1921年至今）则另辟蹊径，从波普艺术的角度发展了特有的艺术创作方法。布雷特·怀特利（1939年~1993年）的成功，倘若不是得益于波普艺术，也应该归功于他的艺术在当时十分流行。怀特利的作品中充满性色彩的图像，给人一种追求享乐的强烈感觉。

20世纪70年代发生的绘画危机让许多年轻的澳大利亚艺术家流离失所。伊曼兹·蒂勒斯（1950年至今）以富有挑战性和讽刺性的后现代主义作品逃过了这场危机。在艺术危机期间极度兴盛的澳大利亚土著沙漠艺术运动补充了澳大利亚艺术的断层。这场土著沙漠艺术运动起源于1971年的帕帕尼亚图拉。而这场运动所取得的商业性、评论性和艺术性的巨大成功，一方面打乱了西方的艺术传统，另一方面也对这一传统产生了刺激作用。一些艺术家，比如蒂姆·约翰逊（1947年至今）等人也尝试着借鉴这一新传统。

丽贝卡·霍萨克

国家风景

加拿大和澳大利亚虽然代表了不同的文化特征，但是其与国际现代主义艺术之间的联系方面却具有显著的类似性。

澳大利亚的艺术家和加拿大的艺术家一样，都推崇其国家所特有的自然环境。他们从祖国的土地中汲取灵感，并使得这片土地成为国家特征意识的一部分。甚至许多反对自然风光的抽象主义和多媒体艺术家们也都创作出表现澳大利亚或者加拿大浩渺风光的艺术作品。

在加拿大，以多伦多为基地的七人画社（1920年~1932



图699：左上图，弗雷德里克·瓦利（1881年~1969年），《乔治亚湾的风暴气候》（1921年），布面油画，1.326米 × 1.628米(52.2英寸 × 64.1英寸)，渥太华，加拿大国家美术馆。

图700：右上图，玛格里特·普雷斯顿（1875年~1963年），《原始风景》，布面油画，40厘米 × 50厘米(15.75英寸 × 20.5英寸)，阿德莱德，南澳大利亚艺术美术馆。

图701：下图，悉尼·诺兰（1919年~1992年），《奈德·凯利》（1946年），复合板面瓷釉，0.908米 × 1.215米(35.75英寸 × 47.83英寸)，堪培拉，澳大利亚国家美术馆。

年) 试图开创具有加拿大风格的风景艺术。他们认为那茫茫荒野包涵了加拿大的特征: 粗犷、坚韧、自立(图699)。由于得到国家美术馆(成立于1880年)的支持, 七人画社的创作方法和主题获得了巨大的成功。而其他的加拿大艺术家, 面对七人画社的成功, 只好要么遵从这一风格, 要么与其对抗。

和加拿大的艺术家艾米丽·卡尔(在英属哥伦比亚海岸作画)一样, 玛格丽特·普雷斯頓是早期澳大利亚现代主义艺术的革新者, 她试图从土著居民的角度来展现澳大利亚的一草一木。普雷斯頓在立体派的空间展示方法和土著民间艺术方法之间的缔造了一个十分有趣的纽带, 普雷斯頓试图表现这两者的艺术特色, 例如《原始风景》(图700), 虽然在当时没有得到认可, 却启发了后来的艺术家。

在澳大利亚艺术家悉尼·诺兰创作的绘画作品系列《奈德·凯利》中, 人类对于土地的影响是其中的一个艺术主题(图701)。诺兰的画以模糊的形象表现了一位在灌木丛林中的逃犯, 身着自制的盔甲, 穿越险象环生却可藏身的荒野, 刻意地表现了与“英雄主义”相反的主题。诺兰的创作中经常采用这种逃犯的形象, 表现了艺术家置身事外的疏离感, 同时也对逃犯贯注了深刻的同情。

第二次世界大战爆发的时候, 正好是现代绘画在加拿大,



图702: 上图, 保罗·埃米尔·博尔迪阿(1905年~1960年), 《自动化1.47》, 或称《背风的群岛》(1947年), 布面油画, 1.147米×1.477米(45.2英寸×58.2英寸)。



图703: 左下图, 弗雷德·威廉(1927年~1982年), 《阿普维风景II》(1965年), 布面油画, 1.832米×1.476米(72.167英寸×58.167英寸), 堪培拉, 澳大利亚国家美术馆。

尤其是以法语为主要语言的地区飞速发展的时期。在蒙特利尔, 一群激进派分子开始用自由组合的超现实主义方法创作绘画, 其中尤其以安德烈·布勒东的自动主义流派为代表。这类艺术家中最重要领袖人物是保罗·埃米尔·博尔迪阿, 他的作品《自动化1.47》, 或者又被称为《背风的群岛》(图702), 使得评论家将这场蒙特利尔的艺术运动命名为“自动主义艺术流派”。

20世纪60年代之后, 几位澳大利亚的艺术家开始借鉴现代抽象艺术的平铺直叙风格来揭示风景画的创作新方向。弗雷德·威廉正是这几位画家之一(图703), 他的作品也是最引人注目的艺术创作。弗雷德·威廉不仅以精湛的技巧表现了澳大利亚一望无垠的辽阔土地, 而且使得观赏者在欣赏绘画的过程中体验到了澳大利亚的边远内地风光。

如今, 加拿大的艺术家从文化传统的各个方面吸取灵感, 而不是将艺术创作局限在一个艺术主题或是一次艺术运动上。例如, 爱德华·普瓦特拉斯借鉴了著名的法国艺术家马蒂斯的艺术创作传统和马塞尔·杜桑的艺术(图593、图636), 并在他创作的概念艺术作品, 《无名(海湾之上)》中融合了自然、身份特征和宗教仪式等因素(图704)。而通过将代表加拿大土著居民和白种人的象征物并列摆放, 普瓦特拉斯激发了人们对这一复杂关系的思考。

丽贝卡·霍萨克、凯拉·C.卡特斯奇



图704: 右下图, 爱德华·普瓦特拉斯(1953年至今), 《无名(海湾之上)》(1991年), 羽毛、玩具、油彩、铅、头发珠子、橡皮泥、木头、纪念品、胶带、野牛头盖骨, 48.5厘米×37厘米×10厘米, 25厘米×69厘米×15.5厘米, 83厘米×44厘米×2厘米, 33厘米×36厘米×37厘米(19.1英寸×14.6英寸×3.75英寸, 9.667英寸×27.2英寸×6.1英寸, 32英寸×7英寸×17.25英寸, 12.75英寸×14.2英寸×14.6英寸), 里贾纳, 邓洛普艺术美术馆。

后现代主义

自20世纪80年代初期开始，几乎人人都已经意识到时代发生了翻天覆地的变化。自18世纪启蒙时代开始的现代主义艺术的伟大新纪元已经走到了尽头，后现代主义艺术后来者居上，成为时代的弄潮儿。

造成这些划时代变化的根本是什么，如何定义这些变化的起始时间，都引起了极大的争议。但是，人们对于哪些因素有助于理解这些变化产生的问题仍然达成了一定的共识。例如，众所周知，在经济和技术领域，发达国家传统的重工业基础已经让位于以服务业为主导的经济，从而产生了更“灵活”的工作环境。这些变化的核心，是计算机及其相关技术的革新。的确，在人们的日常生活当中，通过新技术散播的大量的信息和广告令消费者应接不暇。

正是因为大量信息的出现和存在，所以不难理解此时人们开始从根本上质疑那些传统的社会、民族、性别和种族身份的固定类别划分。此时产生了一些在20世纪60年代发展起来的知识团体，其提出的理论大致可以归类为“后结构主义”。这些团体对于依据传统定义划分的各种类别提出了进一步的质疑。在罗兰·巴特、雅克·拉康、米歇尔·福柯和雅克·德里达等法国思想家的作品中所表达的作品内涵和自我的真正概念，不但被认为自相矛盾，而且更与这些思想家书中流畅生动的语言结构背道而驰。

在文化领域发生的所有令人怀疑的变化最终导致这一领域缺乏基本的统一性原则。例如，在现代主义艺术时期，1860年以后的每个十年，都会涌现出一个被公认为“某某主义”的艺术流派，并且得到当时最进步的艺术家的竞相追捧。的确，如果此时的评论家们，例如，强调艺术形式特征重要性的克莱门特·格林伯格（1909年至今）所言不虚的话，那么现代主义艺术本身（除了未来主义艺术和超现实主义艺术等几个特例）应该在此时被一个统一的推动力所主宰，即朝更纯粹的、更平面的绘画方向发展。

然而，在此时从前被认为具有凝聚力的艺术，显而易见都已经遭到彻底粉碎。至少在视觉艺术领域，这种彻底的破坏大致可以追溯到20世纪60年代。60年代的前几年中，许多艺术创作都追求纯粹的艺术表现形式。例如，在三维媒体艺术方面，

卡尔·安德烈（1935年至今）等人创作的“极简艺术”正是追求高度纯粹的艺术表现形式的代表。绘画领域中这种纯粹的艺术形式则表现在由格林伯格的文章所掀起的艺术潮流，格林伯格冠之为“后绘画性的抽象主义艺术”。艺术家肯尼思·诺兰德（1924年至今）和朱尔斯·奥利茨基（1922年至今）都是这一艺术潮流的拥趸。“后绘画抽象主义”艺术的特点是刻意隐藏绘画画面上任何的立体感，以便加强二维平面图画的特征。

不过，与此同时，波普艺术的地位正如日中天。波普艺术从全球的通俗文化中寻找灵感，并囊括了各种各样与通俗文化有关的形象，如各种部件以及各式的广告等。因此，这些图形理所当然地被传统艺术所排斥，甚至连许多主流现代艺术也将拒之于门外。在某种意义上，波普艺术是现代主义艺术的一种，起源于波德莱尔所倡导的“现代生活英雄主义”（从此视觉艺术的现代主义风格才算开始），可以说波普艺术是现代主义艺术绕了一个大圈回到原地，然后加速发展所形成的风格。

20世纪60年代的革命政治风暴，加速破除了艺术与各种广泛的文化之间的障碍。20世纪早期，马塞尔·杜桑惊世骇俗的艺术，在此时终于拥有了新的观众。杜桑的艺术主要基于“理念”或者说是“人的观念”，所以杜桑在进行艺术创作的时候可以采用他所能找到的材料，而不必是艺术家自己创作的物体。倘若从这些方面来定义艺术，那么艺术将不再是一种手工艺创作。如果援引杜桑的理论来看，任何人都可以创作艺术，任何事物都可能成为艺术作品。由此，艺术不可避免地同政治乌托邦联系在一起。到20世纪60年代末期，包括约瑟夫·鲍依斯（1921年~1986年）在内的一些艺术家已经把这一艺术观点演变成艺术信条，而概念艺术在此时也得到了普及。概念艺术认为，任何形式的物体，无论是真实的、抽象的、想象的，都可以用来表达艺术观点。

鉴于波普艺术彻底地颠覆了传统艺术，而概念艺术正是波普艺术颠覆传统艺术的典范，因此不难理解为什么现代艺术的发展驻足不前，走到了尽头。如果任何人都可以成为艺术家，任何东西都可以成为艺术品，那么现代主义艺术，甚至是艺术本身（从另一种角度来看这一趋势的发展），都无法自圆其说。此后的艺术则不得不回归从前的艺术风格或者将过去的各

种艺术风格结合在一起，或是主要以批评为目的两者兼用，对自身进行定义。

而此后的艺术创作不可避免地按照以上所述的趋势发展。从极为广泛的角度来看，后现代主义艺术一一探索了以上各个因素，也或者将这些因素综合起来进行研究。目前，现代主义艺术尚未有统一的趋势，更没有出现占主导地位的“某某主义”，充其量只是一些复杂的艺术苗头，时而相互竞争，时而相互重叠。后现代主义艺术之所以被称为后现代主义，并非因为其具有某种特定的艺术风格，而是因为后现代艺术存在于一个对任何风格都采取包容态度的文化环境中。我们将在以下的部分开始探索后现代艺术的主要艺术理念和重要代表艺术家，而这一探索则从所谓的第一个后现代艺术流派（尽管并没有普遍被接受）开始。

我们所谓的第一个后现代主义艺术流派是超级写实主义艺术。超级写实主义艺术重新运用了具象表达，同时又出人意料地结合了波普艺术和概念艺术的因素。超级写实主义艺术最根本的特征是绘画，其所创作的绘画图像，几乎和大幅的照片没有任何区别。早在1963年，美国艺术家奥德利·弗拉克（1931年至今）就曾经尝试过超级写实主义艺术的创作方法。但是直到1965年，一位旅居纽约的英国艺术家马尔科姆·莫利（1931年至今）朝超现实主义艺术创作迈出了重要的一步。那一年，莫利开始用远洋客轮明信片、杂志插图，甚至是照片等为材料制作绘画（图705）。不久美国和英国的艺术家们纷纷效仿这一创作方法。虽然此时的超级写实主义艺术创作各种各样，但是个中翘楚却是英国艺术家约翰·索尔特（1937年至今）和美国艺术家理查德·埃斯蒂斯（1936年至今）。索尔特侧重于采用美国制造的大型汽车的照片，而埃斯蒂斯则侧重于采用展现旅馆和商店门面的照片。在雕塑领域，超级写实主义的艺术创作还利用了从模型中拆下的玻璃纤维。杜安·汉森（1928年至今）以美国游客等人物为主要模型（图706）进行艺术创作。汉森的艺术创作是这个令人费解的艺术流派的代表作品。

超级写实主义艺术的艺术创作灵感存在于其本身就具有表达性。许多仿效莫利进行艺术创作的艺术家只不过是为了创作具有高度价值和既定市场的艺术作品（的确，这些作品正如市

场所预料的那样）。这些作品，从理论上讲，是“被动的”创作。不过，莫利本人所创作的作品，和作品“原件”之间也形成一种强烈的审美反差，因为莫利的作品是在机械复制“原件”的基础上进行夸张地修改而成的。换言之，莫利所创作的超级写实主义艺术作品，具备了概念艺术的特征，质疑了艺术和摄像之间的严格界限，并在某种程度上抹杀了这一界限。

超现实主义艺术所具有的这种既主动又被动的艺术理念，构成了后现代主义绘画的第二个主要流派。虽然这一流派也重新运用了艺术比喻手法，但是却更加兼收并蓄，也更加注重从绘画的角度来表现这一手法。莫利再一次成为这一流派的主要艺术家。20世纪70年代，莫利创作的许多作品都以照片为蓝图，但是莫利此时开始借用大笔涂抹得浓厚色彩以及形象（比如儿童玩具）来形成一种突兀的混乱和毫无调理感，并且在其中贯注了显著的个人风格。莫利创作的作品经常重复，与现代主义艺术的主要类别完全脱节。从某种意义上说，莫利的作品既是表现主义艺术又是超现实主义艺术，而同时在某种意义上又两种艺术都不是。

20世纪70年代中晚期的另一些艺术家所创作的作品，也具有这种模棱两可的特性，而这些艺术家也正是以具象主义手法来表现他们的艺术的。其中尤其值得一提的是菲利普·古斯腾（1913年~1980年）所创作的奇怪而“可笑”的“现实主义”作品。这些作品从表面上看，似乎是特意而为。乔治·巴塞利兹（1938年至今）1969年创作的倒转图像作品（图709），以及让-米歇尔·巴斯奎特（1960年~1988年）20世纪70年代后期受纽约公共场所涂鸦画启发而创作的作品也有类似特征。

巴塞利兹的艺术创作背景十分有趣。因为我们如果要理解巴塞利兹对于优雅品味的挑战，就不能忽略他是第二次世界大战后的一位德国画家这一事实。正如哲学家狄奥多·阿多诺的名言所说，在奥斯维辛之后，抒情诗已经不复存在。巴塞利兹也面临着同样的问题：即在战争的摧残之后，怎样才能使绘画和视觉艺术继续保留它的意义？艺术是否能够再次表达人生的体验？

世界大战的惨痛经历和艺术所可能表达的意义之间存在一种张力，而这种张力在两位德国画家安塞姆·基弗（1945年至

今)和格哈德·里克特(1932年至今)的艺术作品中被表现得淋漓尽致。安塞姆·基弗和格哈德·里克特创作了后现代主义艺术的杰作,具有深远的影响力。基弗20世纪70年代晚期创作的作品,明确表达了艺术和民族的灾难之间的紧张对立。基弗的绘画是巨幅绘画(有时候画在实景上),采用浓重的厚涂画法,并在画中增添暗示了时间和地点的标志。基弗还采用沙子和稻草等非常规的材料来作画(图708)。里克特在20世纪70年代后期和80年代中所创造的绘画手法则更加微妙(图710)。他选用一些直接或间接涉及德国近代史的照片,并且在这些照片上直接作画。不过与基弗相比,里克特的绘画风格更加流畅,也更能引人入胜。里克特的这种创作方法使得原来的照片显得模糊蒙眬,仿佛是上面的绘画使然,又似乎是因为人们的心理作用。照片在里克特的作品中广泛运用,他将过去的历史表现为现在所发生的事情,但是却并不是对回忆的直接描述。相反,所有的一切都被笼罩上一层难以捉摸,模棱两可的迷雾,而只有在这层迷雾之中,才能领略其中真正的含义。

这些兼收并蓄各种风格和采用了比喻手法来创作的绘画作品,从概念上看具有积极性和批评性。不过,很多这类的艺术家本身就具有非常消极的艺术理念。20世纪70年代后期和80年代,美国艺术家朱利安·施纳贝尔(1951年至今)(图711)、弗朗西斯科·克莱门特(1952年至今)以及意大利艺术家桑德罗·基亚(1946年至今)等人,创作的巨幅绘画十分畅销,而这些作品的本质是探索个人的幻想世界。随着20世纪80年代末和90年代初艺术品市场的萎缩,这些画家的声誉也江河日下。另外两位善用绘画比喻表现手法的画家也有类似的命运。这两位画家因为在作品中表现色情而受到严厉的指责,他们就是美国画家戴维·萨尔(1952年至今)和埃里克·菲什尔(1948至今)。但是,菲什尔类似于窥阴癖的作品,尽管令人不安,其表达的意义却也许更深远(图712)。

假如有人在1985年的时候提出“什么是后现代主义艺术”这个问题,那么人们很可能认为后现代主义艺术就是融合了各种绘画风格,并且采用了比喻性表达手法的艺术。而在当时最重要的展览——“绘画的新精神”(伦敦,1981年)和“时代精神”(柏林,1982年),也正是集中体现了以上所述的特点。就这一点看,这两次画展似乎增强了1985年人们对于后现代主义艺术的看法。但是,这些后现代主义绘画中的比喻表达手法在如今看来其实并不明确。究其原因,艺术市场的萎缩是其中之一,而更重要的则是极有争议的女权主义艺术创作的崛起,以及这一艺术所带来的影响。

广而言之,女权主义艺术起源于概念主义艺术,而正是后者将现代主义艺术推进了死胡同。在受到政治左右的文化氛

围中,杜桑的作品得到认可,从而加强了“艺术是表达思想的重要手段,以及艺术家可以假以任何事物来表达其思想”的观点。而艺术家可以运动的一切材料中还包括了那些被传统艺术创作排除在外的物质,这一点则表现了另一个更明确的可能性,即那些被传统艺术拒之门外的艺术家们可以借此来表达自己的心声。

朱迪·芝加哥(1939年至今)创作于1979年的《晚宴聚会》(图713),成为将以上观点融汇于女权艺术创作的重要步骤之一。朱迪绘画中的晚宴来宾都是为世界文化发展作出重要贡献的女性。几年之后,辛迪·舍曼(1954年至今)首次创作了一组自拍像摄影系列,并在其中表现了新闻媒体所渲染的标准女性角色。这组自拍像摄影系列迄今仍在不断更新之中。在芭芭拉·克鲁格(1945年至今)20世纪70年代晚期创作的作品中(图714),她直接地驳斥并反对这种媒体渲染得标准女性形象。在这个时期,芭芭拉作品中体现的典型女性形象往往德高望重(大都根据广告形象衍生而出),然后再用以拉突雷塞印字母写成的标语批驳这些形象。

芭芭拉·克鲁格的艺术创作模式在1993年的每两年一次的惠特尼展览会上被表现得淋漓尽致。这次展览着重突出了概念艺术,这些作品旨在颠覆权威人士的形象,或者支持爱滋病患者等各类受排挤的少数团体。莫娜·哈透姆(1952年至今,居住在伦敦的巴勒斯坦艺术家)创作的作品虽然也表现了类似的题材,但是表现方法却更温和(图715)。哈透姆创作的录像和装置艺术作品从不同角度探索了女性的个性:巴勒斯坦的个性,当然还有巴勒斯坦女性的个性。

到目前为止,显而易见的是各种装置艺术和集合艺术已经成为女权主义艺术实践的重要特征。但是,这些主要表达某种概念的艺术创作在艺术界已经更加普及。诚然,以前也曾经有艺术家试图探索适用于装置和集合艺术的具体场所,但是直到后现代主义艺术时期,装置和集合艺术才开始渐成气候。

苏格兰艺术家汉密尔顿·芬利(1925年至今)是以上艺术风格的代表作家。他在艺术创作中采用了一系列各种各样的原材料和人工制品,然后与其他艺术家一起合作设计和制作。芬利的作品探索了诸如纯洁、美德、政治语言和恐怖等主题(图717),并且尤其注重吸收新古典主义艺术的各种传统风格。从更广泛的意义上看,芬利的作品探讨了自然和文化之间的复杂关系。芬利以他位于苏格兰拉纳克郡小斯巴达镇他的房子和花园为创作基地,表达了以上各种主题,并且不停进行更新。

另一位苏格兰艺术家戴维·马赫和芬利几乎截然相反。戴维·马赫(1956年至今)创作的集合艺术作品诙谐风趣,他运用一系列特殊的日常物品,例如,汽车轮胎(图716)、装满

液体的瓶子、鞋，以及杂志等，来表现其他事物。杰夫·孔斯（1955年至今）是另一位走诙谐风格路线的艺术家（图718）。自20世纪80年代初期以来，他的作品日益趋向于表现和突出最令人吃惊的（或者有人会说美味可口的）厨房物品以及相关的观念。另一位艺术家达米安·赫什（1965年至今）以创作更具有黑色幽默风格的艺术作品而闻名。赫什是20世纪80年代后期以及90年代早期所谓的“不列颠式艺术”的代表人物。他创作的组合艺术形式古怪，而且常常一成不变地以表现死亡为主题，令人不安，甚至心惊肉跳（图720）。

有人认为英国艺术家科妮莉亚·帕克（1956年至今）于20世纪80年代末到90年代创作的作品是装置艺术和集合艺术的代表作，但是这一点却并没有取得共识。帕克采用硬币或者廉价货物为原材料，然后将这些材料用重力击碎，再重新组合成新的模式。通常，帕克会将这些作品用铁丝系上悬垂在展览空间的天花板下（图719）。帕克创作的这些装置艺术作品有时略显分散，有时则显得极为壮观。这些作品有效地表达了宇宙之间的力量和各种关系，如膨胀和收缩、死亡和重生等。

看完以上的艺术流派，读者可能会禁不住发问：最具有现代派风格的抽象艺术有什么进展？实际上，抽象艺术不但得以幸存，而且在后现代主义艺术时期中吸纳了新的内容。例如，在20世纪80年代中期，纽约的艺术家彼德·哈利（1953年至今）和罗斯·布莱克纳（1949年至今）以迥然不同的两种方法对抽象艺术进行了探索。例如，哈利创作的“单元”和“导管”作品，是由电路系统图引发的灵感而创作的形式结构，表现形式是具有嘲讽意味的抽象的但是又相互连接的图块，与马克·罗思科（1903年~1970年）等艺术家有关（图721）。布莱克纳的绘画风格则明显更具有阴沉的情调，这种阴沉有时候甚至是阴险邪恶的，仿佛预示着可怕的悲剧（图722）。

在英国，菲奥娜·蕾（1963年至今）和特雷瑟·奥尔顿（1953年至今）创作的抽象艺术作品尤其引人注目。奥尔顿在20世纪80年代中后期创作的作品具有强烈的暗示性，介于抽象艺术本身与自然的创作过程和艺术形式这两者之间（图723）。奥尔顿的艺术之所以取得成功，是因为她创造性地运用了提香、透纳等人的风格特点。

最后我们还应该提及后现代主义艺术的另一个分支。在后现代主义时期，人们不难发现那些经过仔细定义的区域性特征在此时已经被打破。我们生活在一个日益国际化的文化氛围当中。但在当时，仍然有一些具有强烈地方特征的艺术作品昙花一现。例如，20世纪80年代，居住在格拉斯哥的画家彼得·豪森（1958年至今）和史蒂文·坎佩尔（1953年至今）以比喻表达手法创作的绘画（图725），显得生机勃勃。与此同时，在意

大利，巧妙地模仿文艺复兴时期艺术的新古典主义艺术也在短时间内盛极一时。然而，虽然这些绘画具有高度的局域性，但是其作品的内容却并没有明显直接的区域性。

这一点与东欧地区的情况截然不同。在戈尔巴乔夫统治时期，科马（1943年至今）和梅拉米德（1946年至今）（图724），以及埃里克·布拉托夫（1933年至今）（图726）等苏联艺术家创立了一种“苏维埃艺术”，直接通过苏联文化和社会主义现实主义的形象，来表达一种诙谐的、讽刺性的，而又具有破坏性的艺术效果。此前不久，前南斯拉夫最北部的共和国斯洛文尼亚也采用了类似的艺术创作方法，并且以新斯洛文尼亚艺术（或称“NSK”）运动为表现形式。参加新斯洛文尼亚艺术运动的包括戏剧院团体、设计师，以及最著名的五人画家团体——“欧文绘画社”（图727）。新斯洛文尼亚艺术的基本艺术宗旨是在斯洛文尼亚共和国内建立起一个艺术“王国”，然后借用表现共产主义和法西斯政权的符号和图像创作艺术，并且将这些符号、形象和代表斯洛文尼亚国家标志的形象一起并列——共产主义政权和法西斯政权曾经在20世纪统治过斯洛文尼亚。

这里应该强调指出的是，虽然在20世纪90年代末，各种各样的概念艺术尽显风骚，但是没有任何一种潮流能够树立起类似于超级写实主义在20世纪20年代和30年代，或者姿态抽象艺术在20世纪50年代所达到的权威地位。在后现代主义时代，可以说各种艺术理念都拥有一席之地。

正是在这种情况下，一场围绕后现代主义艺术和文化的辩论剑拔弩张。各方的观点均趋于激进而且极端化。例如，法国哲学家J.F.利奥塔（1924年~1998年）对激发后现代主义文化的辩论起到了重要的作用。利奥塔虽然总体上偏向于后现代主义艺术，但是他却认为后现代主义艺术中的具象表现是一种文化的“退化”。而在美国人希尔顿·克雷默（1927年至今）、英国作家彼得·福勒（1947年~1990年）和布赖恩·休厄尔（1929年至今）等审美保守的评论家的作品中，则可以嗅出对后现代主义艺术，尤其是概念艺术更为强烈的敌意。

后现代主义艺术的主要倡导人包括英国评论家和建筑史学家查尔斯·詹克斯（1946年至今）和与美国《十月》杂志有关的一个国际团体“十月”。十月团体包括的著名人物有罗莎琳德·克劳斯（1941年至今）、本杰明·巴克娄（1950年至今），以及蒂埃里·德·迪弗（1933年至今）。十月团体在某种程度上代表了范围更广的受后结构主义和女权主义影响的理论观点。这些观点如果采取极端的形式表现出来，就是对于传统的艺术和美学观点采取高度怀疑的态度。认为艺术和美学从根本上讲是历史的特殊“构想”。但是，十月团体的观点仅

仅表达或者是代表着在西方占据统治地位的中产阶级白种男性的艺术趣味和倾向，这些男性都是异性恋。无论如何，后现代主义艺术倾向的多元化，尤其是概念艺术，在摧毁了“高级艺术”与其既得利益之间的纽带这方面而言，仍然受到人们的拥护和支持。

总而言之，后现代主义艺术分支众多并且相当错综复杂。后现代主义艺术不但重新采用了艺术比喻手法（通常是在绘画方面汲取众家风格），而且还衍生出抽象主义艺术的倾向和（以装置艺术和集合艺术风格为代表的）各种形式的概念艺术。因此如何衡量后现代主义的影响绝非易事。曾有人认为，后现代主义艺术使得艺术无法在逻辑上自圆其说，因此导致并代表着艺术的穷途末路。自后现代主义艺术之后，事实上艺术只可能重复以前的艺术风格和艺术形式，或者对这些艺术风格和艺术形式进行重新组合，此外再无任何新意。以电脑和视听等新技术为基础的艺术创作虽然看似为艺术打开了一条新路，但是从各方面看，这些艺术创作都跳不出概念艺术的范畴，或者是超现实主义艺术的表现手法和某种超现实主义艺术（例如“视觉现实”的现象），充其量不过经过巧妙的变形。

从另一方面看，可以说后现代主义艺术实际上标志着一段狂躁的艺术过渡期。如果从这方面而言，后现代主义艺术还具有意义的话，那么后现代主义艺术所想要表现的是一种新开创的具有客观性的视觉交流代码。透视画法的发明或者是立体主义的创新，意味着后现代主义艺术具有革命性的艺术创新。而以上所述这些艺术发展和创新并非无迹可寻。后现代主义艺术

的发展迹象，我们必须明确贯穿本章中所提及的艺术风格的艺术趋势。其中特别值得一提的是英国的“艺术语言团体”。该团体在20世纪60年代晚期形成，并在90年代晚期吸纳了两位英国艺术家梅尔·拉姆斯登（1944年至今）、迈克尔·鲍德温（1945年至今）和英国艺术史学家查尔斯·哈里森（1942年至今）。

艺术语言团体着重于创作各种复杂的艺术作品，同时注重通过文字形式来描绘和表达艺术历史和艺术理论。这两种创作模式特别通过不同的方式对于某种特定的艺术创作，如绘画等起到监督作用，目的是为了将艺术实践置身于激发艺术创作源泉的历史背景中，并且受到这一历史背景的深刻影响。在比利时艺术家马塞尔·布鲁泰尔斯（1924年~1976年）的作品中，我们可以发现同样复杂的概念艺术倾向。从1964年到1976年布鲁泰尔斯去世，他从一位诗人转变为装置艺术设计师，将视觉和语言符号出其不意地融合在一起，从而对类似的符号及它们与现实的关系之间的一致性提出了质疑。在这方面，布鲁泰尔斯的创作宗旨与后结构主义艺术有些类似，主要是针对在意义上进行传统的艺术分类是否具有持久和稳定性提出怀疑。

艺术语言团体和布鲁泰尔斯的概念艺术实践都具有一个有趣的共同特点。那就是它们都明确地质疑了“艺术表达是联系视觉符号的一种模式”这一艺术基本理论。的确，在布鲁泰尔斯的作品中，这位艺术家实际上创作了类似于臆造的符号的小千系统，其中每一个符号都有自己的规则系统。这种方法在科马和梅拉米德的“苏维埃艺术”作品和欧文团体的作品中，



图706：左图，马尔科姆·莫利（1931年至今），《太平洋电话——洛杉矶黄页》（1971年），帆布面丙烯酸和蜡笔画，2.20米×1.70米（86.5英寸×67英寸），丹麦，洪布勒，路易斯安那现代艺术博物馆。

图705：右图，杜安·汉森（1928年至今），《汽车站女人》（1983年），聚酯树脂和玻璃纤维制，与实物大小一样，新奥尔良，悉尼和沃尔德·贝斯特霍夫基金会。

图707：对页图，让-米歇尔·巴斯奎特（1960年~1988年），《凯迪拉克月亮》（1981年），帆布面丙烯酸和颜色笔画，1.62米×1.72米（35.5英寸×67.5英寸），苏黎世，布鲁诺·比肖夫勃格画廊。

均可找到广泛的共同性。诚然，这些艺术家对符号的操纵具有不同的意义，这一点虽然与艺术家们创造它们的特殊社会环境有紧密关系，但是，这两位艺术家都利用了既定的视觉作用系统，并且以此为基础创造出新的艺术规则系统。

从传统上讲，一种艺术实践如果明确地通过操纵其中的图画代码，并且由此创作出某种自觉地，或者说在某种意义上表现出明显的人为特征，那么这一艺术作品则被认为具有矫饰风格。我们在这里所提出的矫饰风格，主要是从矫饰风格探索性地怀疑现有的图画代码方面，或者从发明新的图画代码方面而定义的，因此是一种褒义的矫饰。在1998年鲁比尔加纳的伊科纳艺术馆举行了一次以新的矫饰风格艺术为题材的艺术展览。参展的每位艺术家，包括玛杰提卡·波图奇（1953年至今）、艾伦·奥兹波特（1966年至今）、梅特卡·科拉索维克（1941年至今），以及莫伊卡·欧布拉克（1965年至今）等，都曾经试图解决与现有艺术代码的结构，或者与以视觉符号之间的文字联系为基础的新代码的结构有关的问题。这种新代码不是以视觉表达与其表达对象之间的相像关系为基础的。

具有矫饰风格的艺术倾向，贯穿了整个后现代主义艺术时期。由于它怀疑现有的符号系统和实验新符号系统的意愿，因此它可能将为一次革命创造了条件。这次革命将改变我们对视觉表达如何代表真实的期待。这也许开创了后现代主义之后的艺术。

后现代主义艺术的起源

从整体而言，本文以下介绍的这一组艺术创作象征着这样一个艺术创作时期，即艺术家不仅仅是在图画中恰如其分地引

用了通俗文化（例如波普艺术）中的图像，而且还刻意地清除了将传统艺术和其他被传统艺术排斥的艺术表达方式之间分割的界限。

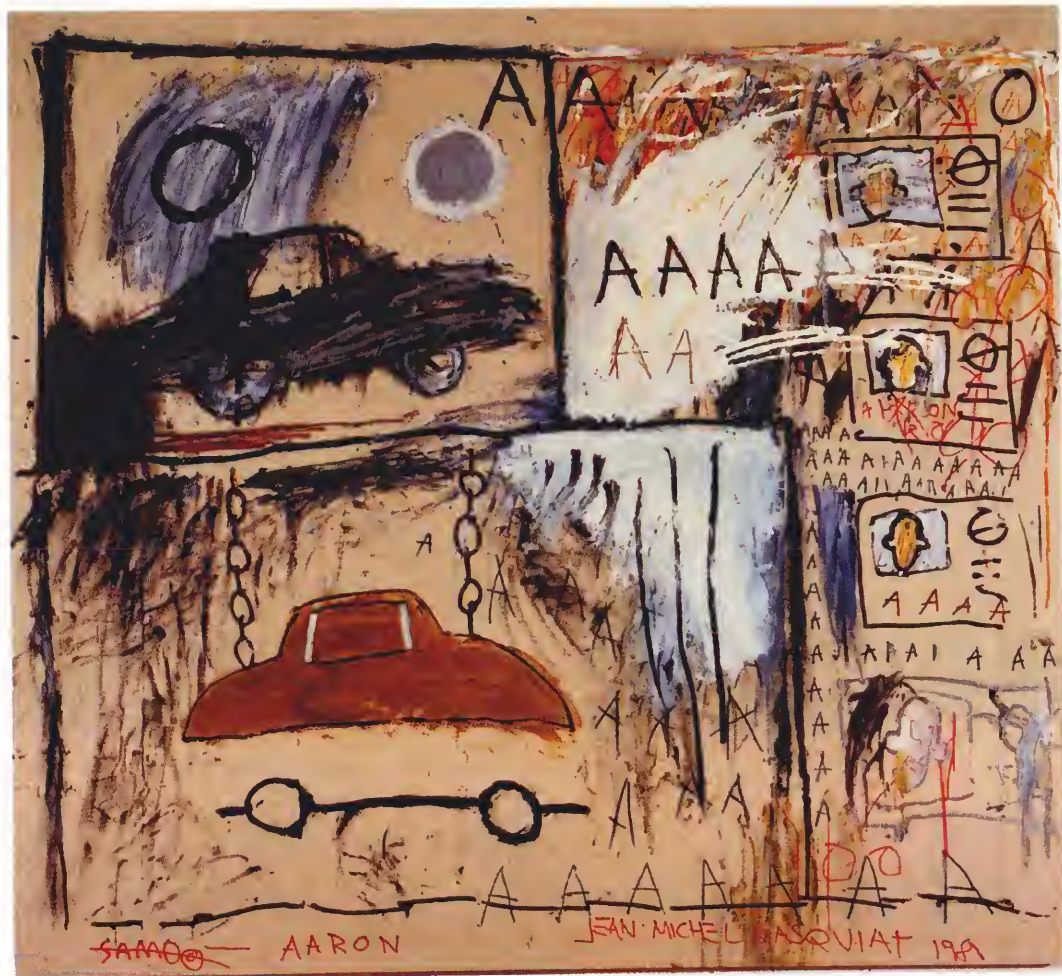
在后现代主义艺术创作中，这种刻意地突破两者之间的界限，或者有意将两者交叠的视觉表达方法占据了主导地位。

例如，汉森创作的《汽车站女人》（图705）取材于现实生活，而且是超级写实主义雕塑艺术的代表作品。汉森所创作的这类作品象征着在传统的高雅艺术和艺术表现形式之间形成了彻底决裂。而这种艺术表现形式（比如摄影）主要是通过机械地复制而衍生的产物。

而对于马尔科姆·莫利而言，这位超级写实主义艺术家创作的图像本身常常是完全地复制一张照片，但是即便如此，莫利已经破坏了现实主义艺术的宗旨。这是因为莫利在创作过程中，将照片的原件颠倒，并且除了他想要改编的部分之外，照片上的其余部分全部被遮盖。莫利此举是通过视觉上的细节来表现一种累积而成的抽象艺术，并因此形成了一种似是而非的现实主义效果。

莫利创作的《太平洋电话——洛杉矶黄页》（图706），再一次以照片为创作蓝图，莫利在照片的图像上精心增添了颜料涂抹，因此不仅在视觉和表现形式上产生一种破坏感，更给人带来同样的心理破坏感。

采取和莫利类似创作方法的艺术家还包括菲利浦·古斯腾和让-米歇尔·巴斯奎特（图707）。巴斯奎特创作的作品形象和形式都带有天真的孩子气，看上去仿佛是涂鸦艺术家的作品，而并非传统艺术家的创作。



后现代主义中的具象表现主义手法

后现代主义艺术中的具象表现主义艺术家都利用颜料和具象表现手法，以一种复杂但是却持续的艺术表达方式来质疑我们与历史之间的关系。这一创作角度是具象表现主义和其他后现代主义艺术流派的一个重要特征。

乔治·巴塞利兹从1969年开始将他创作的画像倒置。此后他的绘画一直保持了上下颠倒的特征，作品的基本艺术表现形式却更加系统化，而所使用的颜色也更加凝重和统一。巴塞利兹根据这一方法创作的图像显得十分僵硬，而且充斥着一种几乎难以抑制的焦虑感（图709）。巴塞利兹的创作隐含着对德国历史具有重大意义的主题思想，但是在安塞姆·基弗1969年到20世纪80年代后期的作品中，这些主题才被表达得更明确。在

基弗创作的《致不知名的画家》（图708）中，基弗显然是将这位不知名的画家和不知名的士兵的命运进行类比，而这两者显然都被埋没在20世纪毁灭性的历史洪流之中。

将艺术和有关文化的回忆联系起来，也是格哈德·里希特作品的主要特点（图710）。例如，里克特在巴德-麦恩霍夫恐怖组织死去的队员的照片上作画，作品令人感到毛骨悚然，但是却对德国近代史上错误的政治恐怖主义立场提出了公正的控诉。里克特将表现自然风光的摄影照片处理得蒙眬而晦涩，并且以此来从更广的层次表现艺术和回忆之间的关系。由此，即使画家在绘画中对这种特色进行加强，里克特作品中的每一个景色都已经失去了原有的特色。

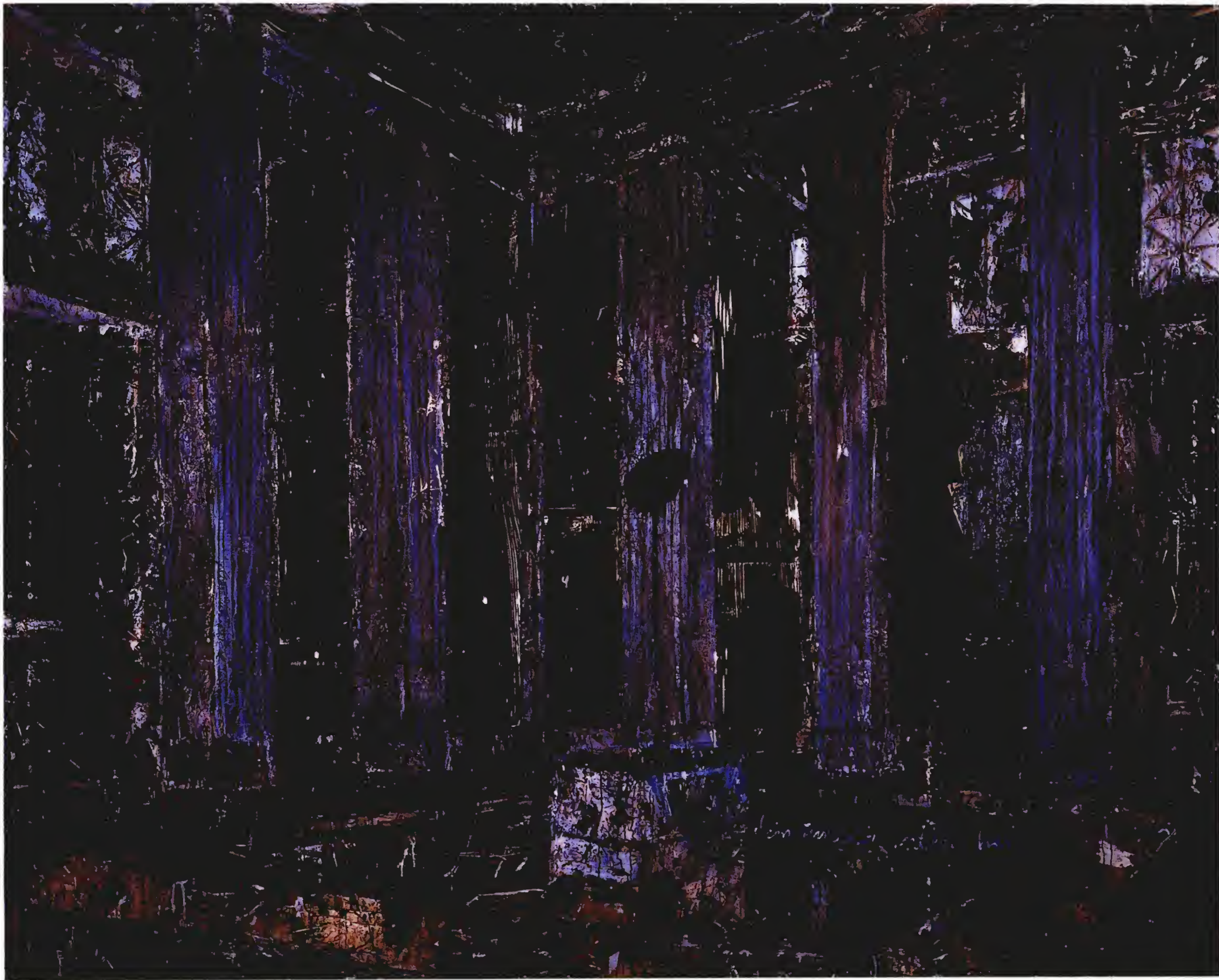


图708：安塞姆·基弗（1945年至今），《致不知名的画家》（1982年），帆布面油彩、亚麻油地毡和麦秆，2.80米×3.41米（9英尺2又1/4英寸×11英尺2又1/4英寸），鹿特丹，波伊曼·凡·布宁根博物馆。

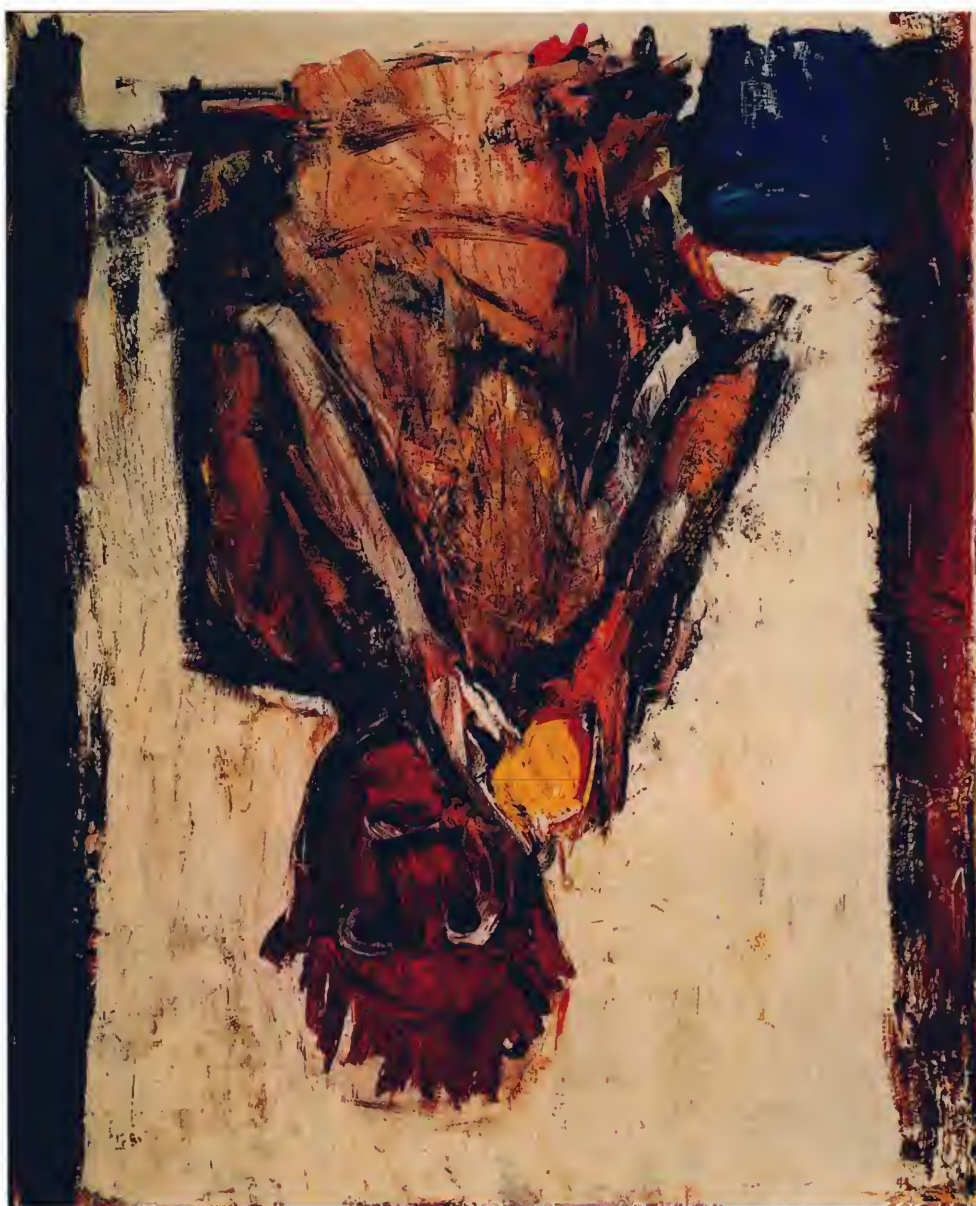


图709：上图，乔治·巴塞利兹（1938年至今），《吃桔子的人Ⅱ》（1981年），帆布油画，1.46米×1.14米（57.5英寸×44.875英寸）。

图710：下图，格哈德·里克特（1932年至今），《威尼斯（台阶）（第586-3号）》（1985年），帆布面油画，50厘米×70厘米（19.625英寸×27.5英寸），艺术家私人收藏。



具象表现主义和具有批判意义的概念艺术

从各种方面来看，后现代主义艺术中涵盖了几种极其自相矛盾的艺术流派。而下文中所要介绍的这些艺术家所创作的作品尤其代表了这种矛盾。

例如，朱利安·施纳贝尔所创作的作品（图711）具有极为浓重的画面图案装饰（就像基佛一样）。施纳贝尔采用了陶瓷等其他材料来对画面进行装饰。这种具有深刻修饰意义的创作手法看似给绘画创作带来一种“大男子气概”，并由此被一些艺术评论家称为“男性主义”。

相对于施纳贝尔的作品，埃里克·菲什尔创作的作品更晦涩难懂（图712）。虽然从某一方面来看，菲什尔创作的绘画（比如例图中显示的）是从一个男人的角度来看的，但是绘画

观赏者的角度却并非是单纯的“窥阴”。菲什尔藉此来引导观赏者“窥视”但是同时又质疑这种“窥视”的性质。

女权主义艺术对于表现艺术、性别和上述的“窥视”之间关系的艺术创作主题，采取了更严格的审视态度。例如，朱迪·芝加哥创作的《晚餐宴会》（图713），以晚宴的形式将历史上的知名女性聚集一堂。但是如果按照传统的定义，这些功成名就的女性则榜上无名。芭芭拉·克鲁格所创作的装置艺术（图714）试图通过带有恐惧的女性形象来展现妇女以及少数民族受到虐待排挤的现象。具有讽刺意味的是，芭芭拉所采用的艺术形式借鉴了最善于将人脸谱化的行当——广告业的做法，因此也从某一方面来说对这一做法提出了批判。

莫娜·哈透姆创作的装置艺术（图713）采用了较温和的表

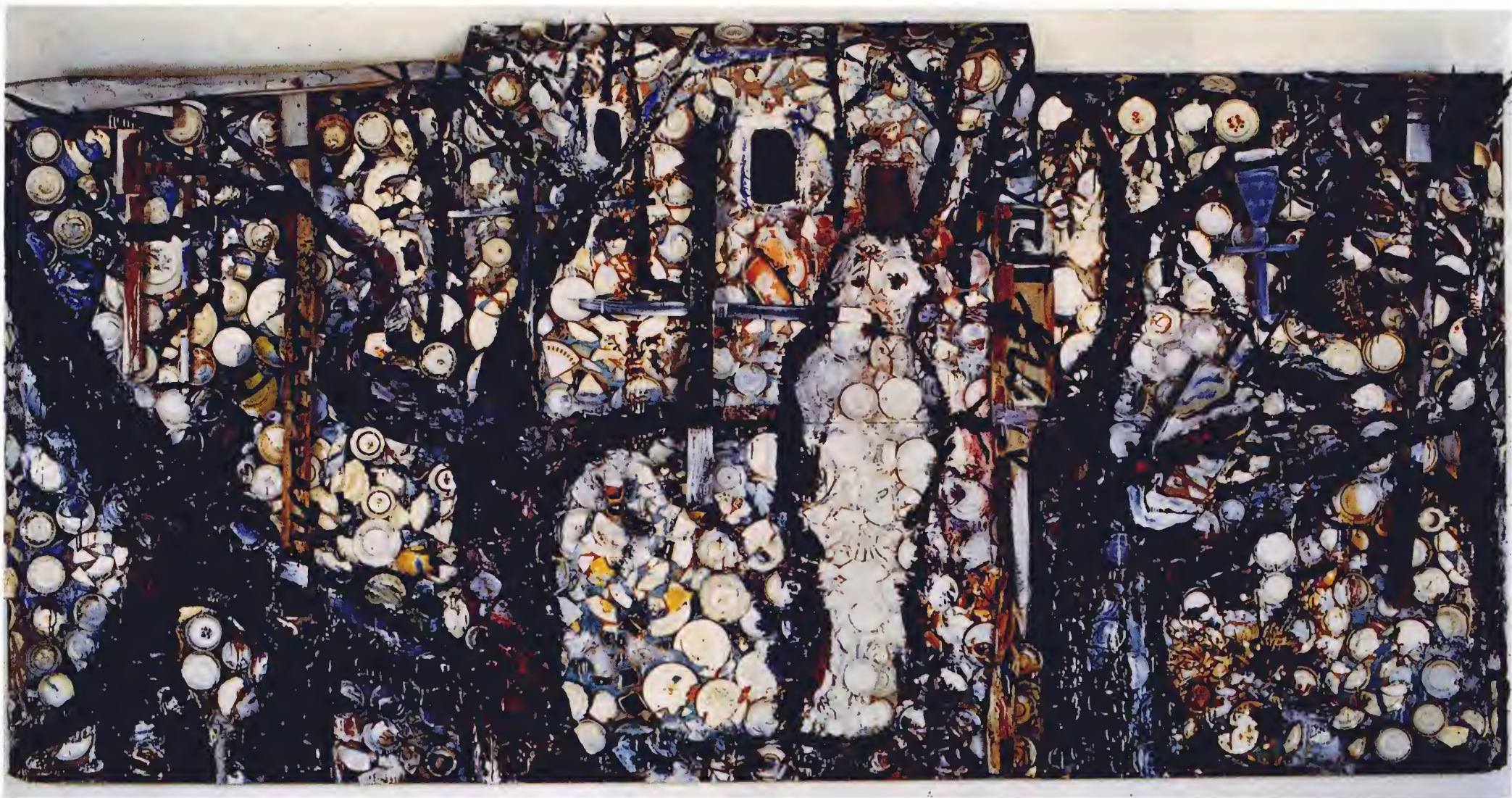


图711：上图，朱利安·施纳贝尔（1951年至今），《布拉格的学生》（1983年），木板上油彩、金属片和凝胶，2.95米×5.79米（9英尺8英寸×19英尺），纽约，埃米莉和杰瑞·斯皮格尔收藏。

图712：右图，埃里克·菲什尔（1948至今），《坏男孩》（1981年），帆布面油画，1.68米×2.44米（66.125英寸×96英寸），纽约，玛丽·布恩美术馆。



现方法。在著名的淫秽电影《深喉》中，哈透姆隐喻性地通过女性在日常生活中的被动和服侍“男人”的角色来表现对女性的虐待。图中所指的“喉”是以玻璃盘为中心，盘子下面还有一个清晰的电视屏幕图像。

图713：上图，朱迪·芝加哥（1939年至今）《晚餐宴会》（1975年），混合媒介，每边14.6米（48英尺）长。

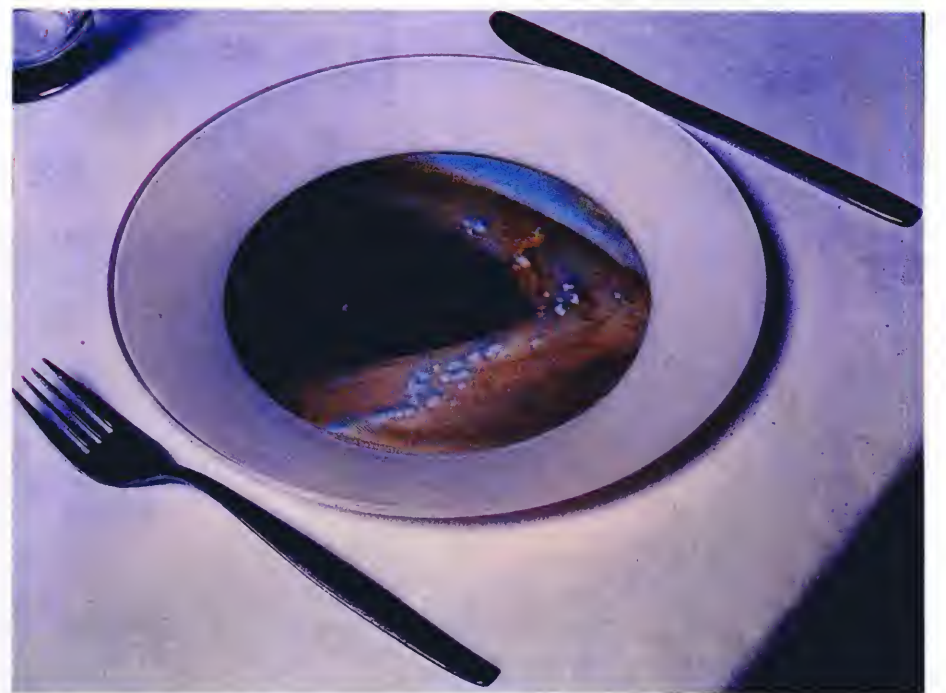
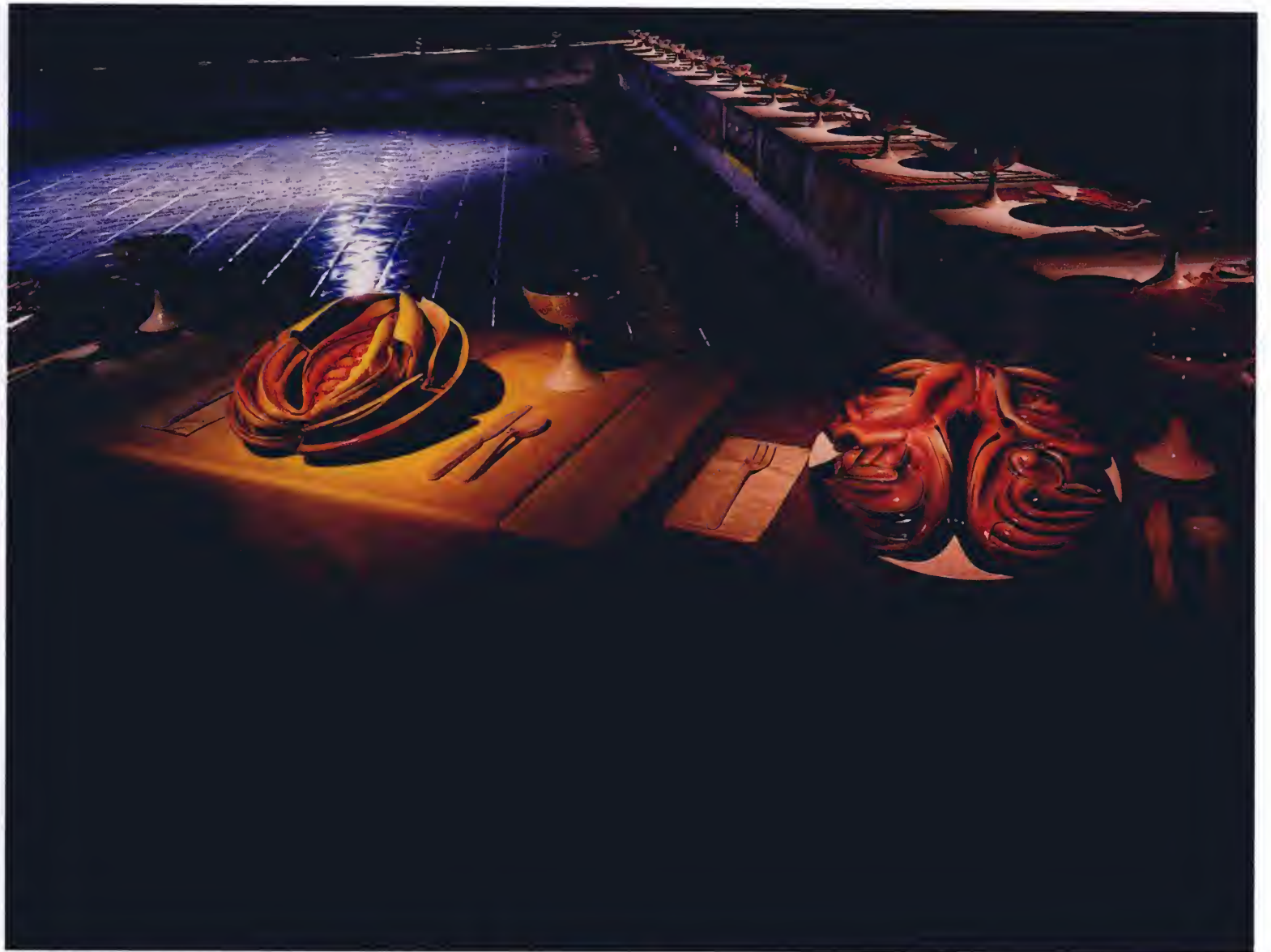


图714：左下图，芭拉·克鲁格（1945年至今），《无题》（1991年），玛丽·布恩美术馆的装置艺术，纽约，1991年1月5号-26号，纸张的丝网网画照片，地板字母乙烯树脂画。

图715：右下图，莫娜·哈透姆（1952年至今），《深喉》（1996年），桌、椅、电视机、玻璃盘、叉、刀、水玻璃器皿、激光盘播放机，74.5厘米×85厘米×85厘米（29.33英寸×33.5英寸×33.5英寸），伦敦，萨奇美术馆。

装置艺术和集合艺术

后现代主义艺术中最为流行的艺术流派是装置艺术和组合艺术。其中，艺术评论对于这两个艺术流派的流行和传播起到了推波助澜的作用（图713~图715）。不过，装置艺术和组合艺术也激发了其他一些更具有美感或者更幽默的艺术创作。

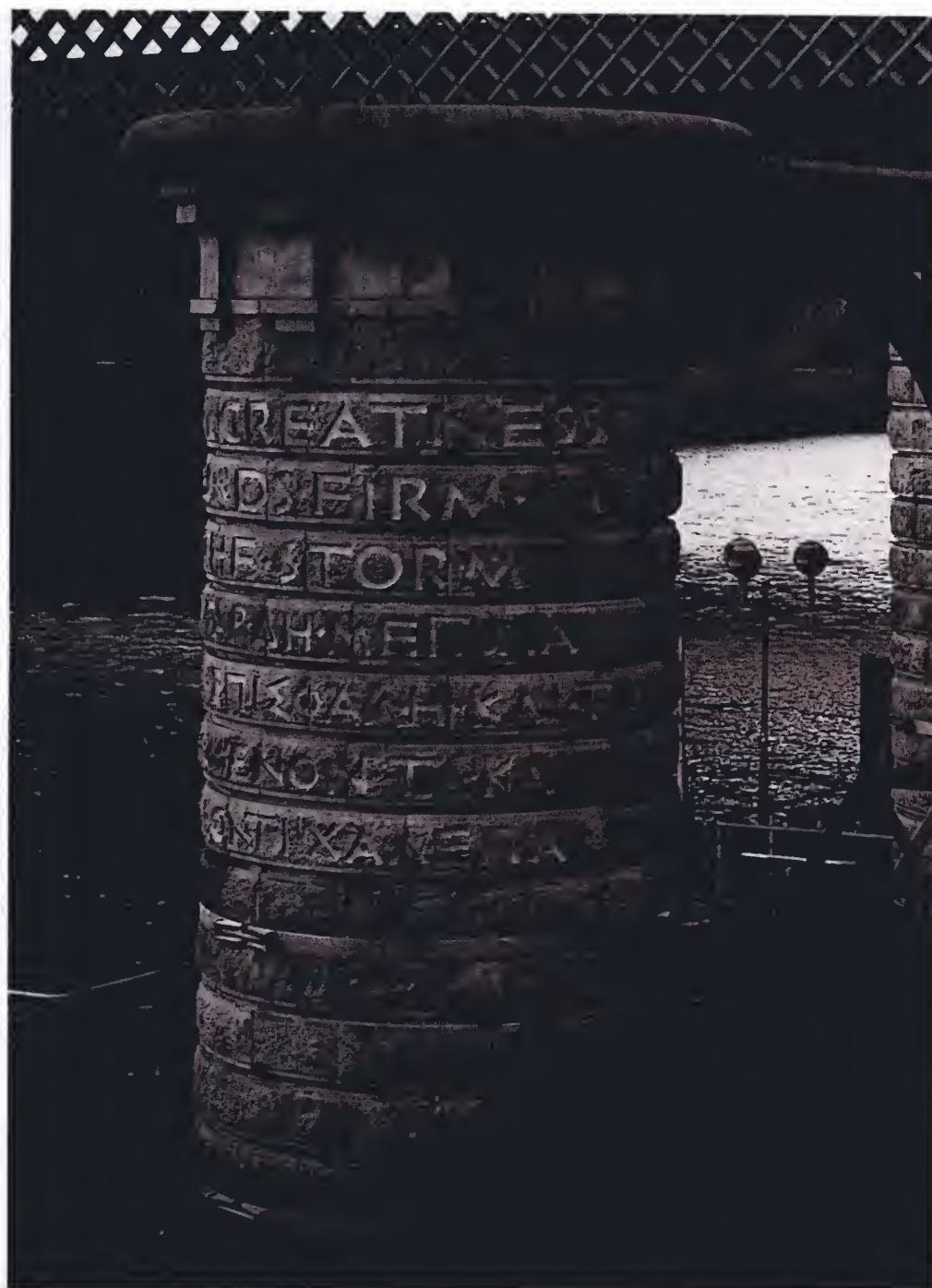
伊恩·汉密尔顿·芬利创作的艺术杰作可谓林林总总，从摆放书籍和其他小物件，到克莱德河畔的两座石墩（图717）不一而足。芬利对于艺术的执著在于他乐于探索一切和传统艺术有关的各个领域。而芬利探索的这些艺术在西方艺术史上都具有深远的影响。《所有的恢宏在风暴中坚如磐石》的确是这种坚韧持久的写照。



图716：下图，戴维·马赫（1956年至今），《北极星》（1983年），橡胶轮胎，在伦敦瑟彭泰恩的黑瓦德美术馆展示后拆毁。

图717：右上图，伊恩·汉密尔顿·芬利（1925年至今），《所有的恢宏在风暴中坚如磐石》，岩石，格拉斯哥，克莱德河。

图718：左上图，杰夫·孔斯（1955年至今），《兔子》（1986年），不锈钢，104厘米 X 48.3厘米 X 30.5厘米（41英寸 X 19英寸 X 12英寸），以前在伦敦，萨奇美术馆。



相反，戴维·马赫的装置艺术具有作为安装组合艺术装置和组合艺术所特有的短暂艺术特性。马赫采用轮胎来装置《北极星》，则以一种幽默的方式降低了这种威胁感。杰夫·孔斯的作品则表现了一种更大胆的幽默形式。《兔子》（图718）显而易见是取材于儿童玩具，但是却采用了一种昂贵的材质——不锈钢——来制作，并且代表了一种“高级”艺术。

达米安·赫什和科妮莉亚·帕克从更复杂的角度创作和表

现装置和组合艺术。赫什的作品表现了一条被浸泡在甲醛溶剂中的虎鲨（图720）。这一作品以一种令人震撼的角度，展现了人们难以想象自己死亡的心理。帕克创作的《寒冷、黑暗的物质——爆炸的视觉》，是通过进行爆炸，然后将其中的爆炸残片（包括小摆设）进行重新组合，然后再将作品在美术馆里展示出来表现的（图719）。帕克将这些残片用铁丝悬挂起来，展示了一幅暗示着宇宙最终力量的图象。

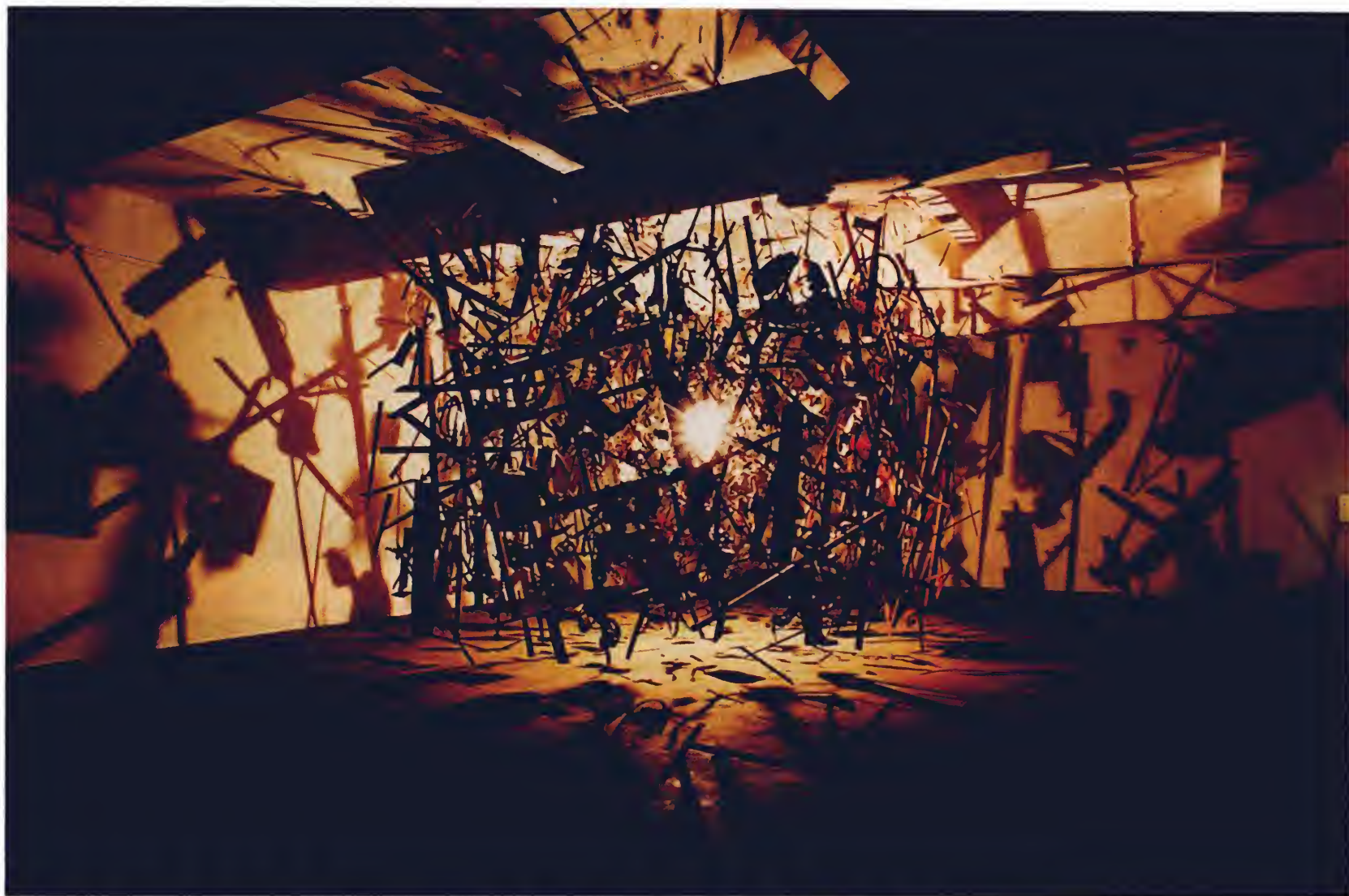


图719：科妮莉亚·帕克（1956年至今），《寒冷、黑暗的物质——爆炸的视觉》（1991年），小摆设，在伦敦奇森黑尔美术馆展出后被拆毁。



图720：达米安·赫什（1965年至今），《在一个活人想象中躯体死亡的不可能性》（1991年），虎鲨、玻璃、钢、5%甲醛溶剂，2.13米×5.18米×2.13米（7英尺×17英尺×7英尺），伦敦，萨奇美术馆。

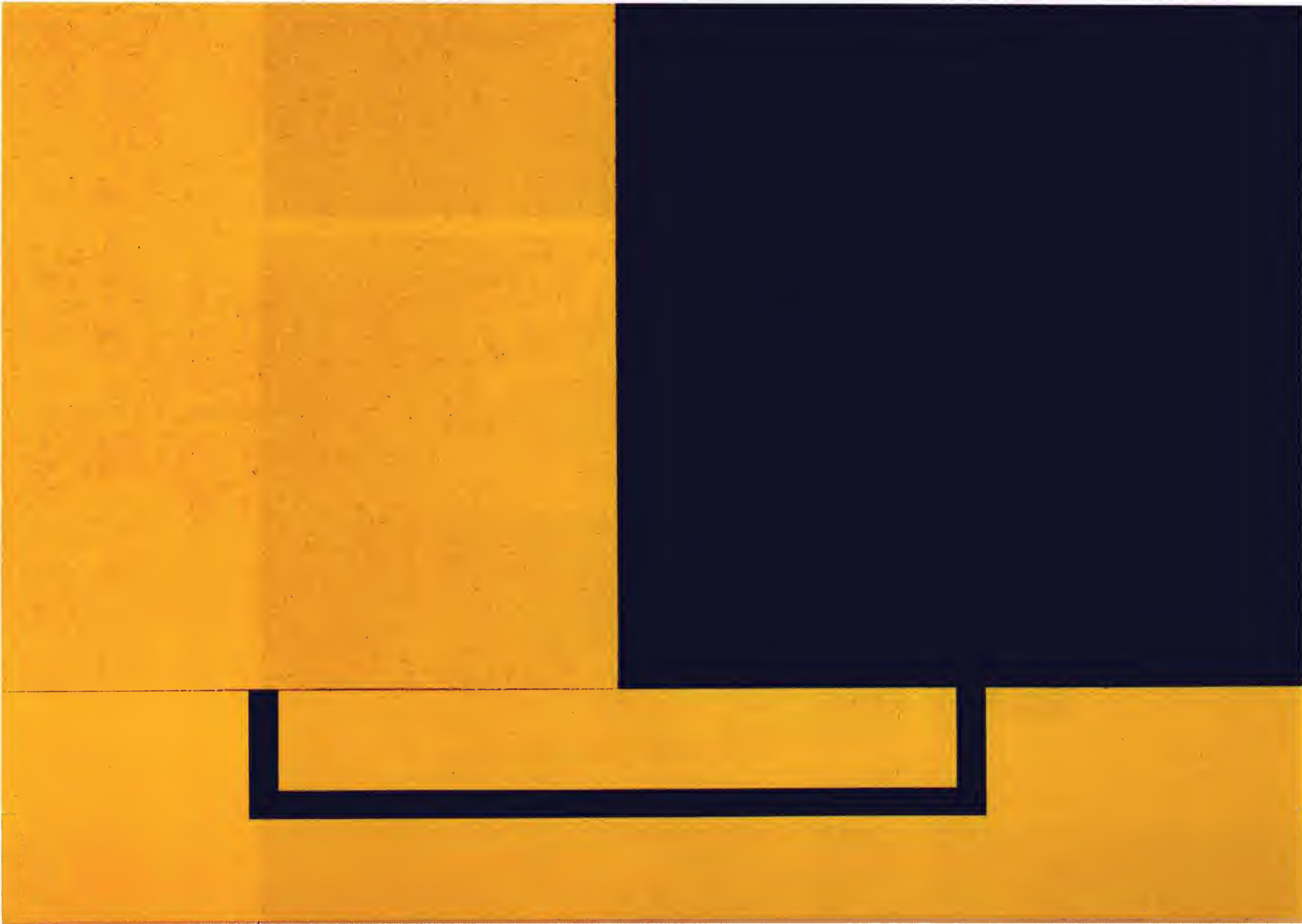
抽象主义艺术和新抽象主义艺术

本文中介绍的抽象主义艺术和非抽象主义艺术展现了后现代主义艺术时期的抽象或者半抽象主义绘画的创作风格。

罗斯·布莱克纳探索了一种介于抽象和具象之间的模糊区域来创作抽象艺术。他创作的作品《8、122 + 自1986年1月》（图722） 在一个怪诞而模糊的空间里，展现了一个类似于瓮的形象。这幅作品影射了艾滋病患者，但是布莱克纳却采取了一种优雅而非抨击式的方法来表达这一主题。

图722：右图，罗斯·布莱克纳（1949年至今），《8、122 + 自1986年1月》（1986年），亚麻布面油画，1.22米×1.02米（48英寸× 40英寸），纽约，玛丽·布恩美术馆。

图721：下图，彼德·哈利（1953年至今），《带导管的黄色和黑色方块》（1985年），有机玻璃，帆布上“狄格洛”加色剂丙烯酸和“罗拉泰克斯”加色剂，1.22米×1.83米（48英寸×72英寸），以前位于伦敦，萨奇美术馆。



彼德·哈利的作品运用了抽象的电路导体以及发达的现代城市社会中其他技术为表现形式（图721）。通过这种形式，哈利不仅在绘画中表现了现代生活的一个主要特征，更以此讥讽了那些现代主义后期油画领域艺术家的作品所谓的深奥用意，而这些艺术家其中包括巴尼特·纽曼（1905年~1970年）和马克·罗思科。

特雷瑟·奥尔顿以一种温和的非鞭笞性的角度表现了传统艺术。她于20世纪80年代创作的作品，例如《票根》（图723），就风格的角度而言运用了提香、透纳，甚至晚期的康斯特布尔等人的绘画技巧。奥尔顿的作品具有丰富的抽象形式，暗示着大自然的内部空间，比如岩洞墙壁，但是奥尔顿的作品蕴含的更重要的意义，可能是其包涵了绘画本身从实物到美学形式转变的力量。

图723：特雷瑟·奥尔顿（1953年至今），《票根》，帆布面油画，2.33米×2.134米（92英寸×84英寸），伦敦，万宝路美术。



地方艺术流派

本文中介绍的这一组后现代主义艺术家的作品代表了后现代主义艺术中极为重要的地方流派。

20世纪80年代，一群与格拉斯哥艺术学院有关艺术家在国际上引起了广泛关注。其中一些艺术作品重新回归具象，并且展示了强有力的社会主义的现实主义艺术，但是另外一些画家，如史蒂文·坎佩尔等，则具有更加复杂的艺术风格。坎佩尔创作的《你也并非洁白无瑕》（图725）具有一种讽刺性的幽默格调，实际上是荒诞艺术，而并非这个世纪早期那些令人迷惑的超现实主义艺术作品。



图724：左图，梅拉米德（1946年至今）和科马（1943年至今），《社会主义现实的源泉》（1982年~1983年），帆布面油画，1.83米×1.22米（72英寸×48英寸），纽约，私人收藏。



图725：右上图，史蒂文·坎佩尔（1953年至今），《你也并非洁白无瑕》（1988年），纸张上丙烯酸，1.86米×1.97米（73.25英寸×77.5英寸），伦敦，万宝路美术。



图726：右下图，埃里克·布拉托夫（1933年至今），《改制》（1988年），帆布面油画，2.74米×2.69米（9英尺×8英尺10英寸），纽约，菲莉斯·凯德美术馆。

图727：对页图，欧文·《资本》（1991年），纽约，钟楼美术馆的装置艺术。

此外，诞生于苏联的20世纪80年代的苏维埃艺术，具有更尖刻也更有批判性的荒诞色彩。例如，梅拉米德和科马创作的《社会主义现实主义的源泉》（图724），虽然采用了当时苏联官方认可的正规艺术风格，但是却是一幅不折不扣的讽刺性作品。这幅作品通过表现类似于文艺复兴时期的艺术精神，反而使得这种所谓的“正统”具有一种荒诞不经的感觉。

埃里克·布拉托夫创作的作品《改制》（图726），借用了苏联惯用的绘画宣传形象和风格来表现摧毁了苏联的开放力量，因此具有一种讽刺意味。

在20世纪80年代前南斯拉夫最北部的斯洛文尼亚共和

国，诞生了最惊世骇俗的地方艺术流派。“新斯洛文尼亚艺术（NSK）”、莱巴赫摇滚乐图，以及设计师、戏剧团体和五人画家团体，被总称为“欧文新斯洛文尼亚艺术”。从视觉艺术角度而言，欧文艺术团是新斯洛文尼亚艺术风格的典型代表。这一地方艺术流派的绘画，以及装置和集合艺术（图727），主要是对代表统治了斯洛文尼亚的极权政治国家的图像和风格进行重新处理和应用。欧文艺术团还采用了斯洛文尼亚的民间文化，以及现代主义艺术大师如俄罗斯先锋派艺术家卡西米尔·马莱维奇（1878年~1935年）的作品中的图案和风格。

保罗·克劳瑟



20世纪的前十年里，艺术史已经成为艺术学术领域的一门学科，尤其是在以德语为语言的国家内更是如此。其中阿洛伊斯·里格尔（1858年~1905年），提出了“艺术意志”的概念，即艺术家内心里进行艺术创作的意愿影响尤其深远。这个思想对后来维也纳学派创作的作品的的影响，并没有人们预期的那样显著，这点颇令人惊讶。例如，奥地利人朱利叶斯·冯·施洛特（1866年~1938年）也许是20世纪继马克思·德沃夏克（1874年~1921年）之后的主要代表人物。但是他的主要作品《艺术文学》（1924年），基本上是从文献和批判角度对从古代到18世纪晚期的艺术理论和史料编撰进行诠释。冯·施洛特在他后来的作品中强调个人的创造才能，但是他的观点主要得益于意大利哲学家贝内德托·克罗齐（1866年~1952年），而不是受到“艺术意志”概念的影响。

里格尔提出的“艺术意志”论的真正继承人，主要是欧洲德语地区的另一些学者。其中第一位主要继承人是德国学者威廉·沃林格（1881年~1965年）。沃林格的著作《抽象和移情》（1907年）所表现的多元化学说吸收了维也纳学派（特别是里格尔）及罗伯特·维舍（1847年~1933年）和西奥多·利普斯（1851年~1914年）等人的艺术移情理论。沃林格把几何图形（或无机的）和自然主义（或有机的）这两种特殊形式，与特殊的心理态度和世界观认识联系起来。沃林格的这种诠释导致的结论之一就是“原始”艺术和西方艺术之间的关系可以被重新阐述为艺术家的心理差别，而不是艺术创作本身在质量上的区别。

沃林格在瑞士艺术史学家海因里希·沃尔弗林（1864年~1945年）的指导下完成他的论文。不过，沃尔弗林本人对于“艺术意志”的深刻理解，主要侧重于强调艺术作品的形式结构，而不是作品内在的心理态度。沃尔弗林的著作《文艺复兴与巴洛克艺术》（1893年）和《古典艺术》（1897年），明确阐述了他的这一观点。主要就是在这两部著作中，沃尔弗林开始把艺术形式结构的具体范围和具体的历史阶段联接起来，而这一点可谓至关重要。其中，文艺复兴和巴洛克艺术之间的关系更是出名。

沃尔弗林在《艺术史基本原理》（1915年）一书中，强有力地列举了这些关联，并分析了五组视觉概念：线条性和绘画性，平面性和斜向后退性，开放形式和封闭形式，统一性和多样性，清晰性和模糊性。沃尔弗林把这些概念运用到绘画、雕塑和建筑上，认为上述每一个关系中的前一项都和古典艺术中的风格特点相对应（其中尤其以文艺复兴艺术最为显著），而后一项元素则描述了巴洛克艺术风格的总体特点。沃尔弗林谨慎地指出，他所说的每组范围是相对而言的概念。例如，一幅作

品的线条性并非一个简单的艺术特征，而是在根本上与其他更具备绘画性的作品相对比而言才形成的。话虽如此，像里格尔一样，沃尔弗林也认为这些形式概念表达了视觉感知的具体模式，而视觉感知的变化则受到更为广泛的历史条件变化的制约。

遗憾的是，对有关这些形式概念更广泛的影响作用，沃尔弗林阐述不多。20世纪其他主要形式主义者的艺术史研究方法，以及看法大同小异。例如，英国评论家和史学家克莱夫·贝尔（1881年~1963年）和罗杰·弗赖（1866年~1934年）在著作中强调，不同文化、不同时期的艺术作品之间的联系，是它们之间的“重要的形式”，即线条和色彩的和谐融合。对沃尔弗林而言，形式的特征主要指用于描述视觉艺术的特征，而对贝尔和弗赖而言，形式也适用于评价。一切视觉艺术作品均有线条和色彩，但并不是所有的作品都具有重要的形式。对形式特征的认可，的确需要评论家或艺术史学家的敏锐鉴别能力。

虽然在20世纪全过程中，形式主义者对艺术史的看法产生了深远的影响，但是其他流派的观点也同样重要，其中最有影响，而且提出的观点也最复杂的学者是阿比·沃伯格（1886年~1929年）。沃伯格无论从才识方面还是从理论结构方面都为艺术史树立了榜样。沃伯格于1893年就发表了关于波提切利的论文，不过他第一次引起世人瞩目却是他撰写的一篇关于斯齐法诺亚宫壁画的论文（1912年）。在这篇文章里，沃伯格对意大利画家弗朗西斯科·科萨（1436年~1478年）作品中的黄道带图案提出了一种新颖的理解。根据他的分析，黄道带图案是根据中世纪和阿拉伯的一条复杂传输路径创作的，并以此代表奥林匹亚的众神。

古典艺术的传统及其历史的转变，是沃伯格应用“图像学”艺术史研究方法的主要核心。这种方法不仅仅对视觉艺术中的图案进行诠释，而且还要结合其他诸如视觉、文学、心理、社会和哲学等其他有可能对这些图案的形成具有影响的领域来研究。其中，沃伯格撰写的有关波提切利的博士论文尤其值得探讨。沃伯格认为波提切利对生命和人物姿态的描绘，主要得源于以一种内在的艺术表达力（例如引起人们共鸣）来展现古典艺术的形式和风格。这种从心理上探讨图像对于观赏者的心理所产生的影响，以及这些图像所代表或联系的文化，是沃伯格图像学最突出的特点。就在他生命的最后时刻，沃伯格还孜孜不倦地研究“记忆女神”项目。这个项目的目标是只运用图像来编制一部图像史（在这段违反常规艺术史的段落里，沃伯格在某种程度上期待用更有争议的方法来分析20世纪80年代晚期以来出现的图像）。

这种方法的普及给艺术机构带来特别的影响。沃伯格出

生于一个富有的德国银行家家庭，但是他以获得无限制购买图书的权利为前提而放弃了财产继承权。自约1901年起，沃伯格开始筹建一座庞大的图书馆。这座图书馆可以反映出他在古典艺术传统领域的渊博知识和广泛的文化品味。到1920年，沃伯格筹建的这座图书馆已经与汉堡大学建立了紧密的联系。后来由于德国社会主义党派的崛起，图书馆与汉堡大学的联系曾经有所中断。随后，该图书馆搬迁到伦敦大学，并成为沃伯格学院极为重要的知识宝库。这座图书馆之所以引人注目，还因为有许多德国和奥地利艺术史学家在不同时期都和图书馆有些关系。例如，出生于波希米亚的弗里茨·萨克斯尔（1890年~1948年），1913年在汉堡被任命为沃伯格的助理，并在沃伯格死后担任图书馆主任。和他的导师沃伯格一样，弗里茨对艺术图像有着特殊的兴趣，尤其是和占星术及密特拉宗教有关的问题。其他和该图书馆有关的知名学者包括埃德加·温德（1900年~1971年）、欧文·帕诺夫斯基（1892年~1968年）和厄恩斯特·贡布里希（1909至今）。

在沃伯格图书馆乔迁伦敦的过程中，埃德加·温德可谓功不可没。从1942年起，温德在美国任教，并在1955年到1967年期间，在英国牛津大学艺术史系担任教授。温德对文艺复兴时期和不列颠艺术方面的研究都作出了重要的贡献，而且还继承了沃伯格图像学的精神，对艺术和以哲学为主的其他领域尤其是哲学之间的关系保持着浓厚的兴趣。在《艺术和无政府主义》（1963年）一书中，温德以惊人的独到方式，探讨了艺术和哲学之间的联系，并且探讨了越来越普遍的专业化和现代社会中缺乏的普遍社会意义等问题。事实上，温德的研究正涉及了20世纪80年代和90年代的评论家极为关注的艺术停滞发展或者艺术的穷途末路问题。

迄今为止和沃伯格有关的最重要的史学家，是欧文·帕诺夫斯基。从1926年起到德国纳粹崛起前，帕诺夫斯基一直在汉堡大学任教授，随后他移居美国。在此后的许多年里，帕诺夫斯基在普林斯顿大学任教授。在他的早期学术生涯中，帕诺夫斯基发表过多篇论文，批判海因里希·沃尔弗林和阿洛伊斯·里格尔的形式主义，并通过一篇名为《作为象征形式的透视》（1925年）的短文，探讨了透视的历史以及透视所具有的重要作用，并由此享誉学术界。由于帕诺夫斯基把哲学和科学的理论联系起来，并以此作为他所探讨的与透视技巧有关的广泛文化内涵，因而帕诺夫斯基的这篇文章再次凸现了沃伯格对他的影响。

帕诺夫斯基的创作文集内容浩瀚，并且涵盖了艺术史的各个方面，从中世纪和意大利文艺复兴时期的艺术和理论，到相对普通的艺术方法论问题，不一而足。帕诺夫斯基的主要代表作品《早期荷兰绘画》（1953年）标志着他的巅峰之作。他所有的理论思想（在不同程度上）集中表现具有深远影响的《图像学研究》（1939年）和《视觉艺术的意义》（1955年）。帕

诺夫斯基在后一部作品，以及在他修改过后的《图像学研究》一书的前言中，都显示了他对于艺术图像的臻熟和理解。不过，帕诺夫斯基所谓的图像学包括了以下三层不同的纲要：即“意在笔先”，主要指艺术家对一件艺术作品所要表达的主题的基本类别及其形式结构的构思；“图像”的层次，指图像所代表的含义只有通过艺术家有意识地运用特殊的文字或者其他的方式表现出来；最后则是“画有尽而意无穷”层次，也就是指人们对一件艺术作品所表达的更广的文化态度（如哲学思想和宗教信仰）的理解。这种态度代表了在当时的社会环境中，这些图像在哪里以及在何时被创作的。

帕诺夫斯基此处所叙述的三个图像层次概念并不是一成不变的，而要根据某些更广泛的历史标准而进行修改。这些标准和有关风格历史的知识，有关图像类别历史的知识，以及对在不同历史条件下人类思维基本特征的不同表现形式的理解（在这第三点上，帕诺夫斯基利用了恩斯特·卡西尔在象征形式基本原理中的基本哲学学说）。

帕诺夫斯基提出的三层次纲要中的每一个要素都具有复杂的内涵，而且其复杂程度甚至超出他本人的预料。但是，无论这些理论的内涵多么复杂，至少有一点有目共睹，即帕诺夫斯基的图像层次纲要表达了艺术史中最基础的逻辑核心。即任何视觉艺术创作，都具有“构思”的一面，而且也都不避免地具有“蕴意于画”和“画有尽而意无穷”的意义。如何理解图像，他必须从以上三个方面来探讨艺术图像，才能够对艺术图像进行全面的理解和诠释。

因此，帕诺夫斯基从更严谨的角度发展了沃伯格的图像学理论。此外，奥地利的厄恩斯特·贡布里希也同样为沃伯格的图像学传统发展作出了重要的贡献。贡布里希的著作同样涉猎广泛，并且尤其侧重文艺复兴的题材和艺术史发展过程中的哲学问题。贡布里希的著作中最值得一读的是《艺术的故事》（1950年）和《艺术与幻觉》（1960年）。《艺术的故事》主要是对艺术的入门介绍，但是却比其他的艺术入门书籍拥有更广泛的读者。《艺术与幻觉》遵循了沃伯格的研究方向，并在艺术史范围内引进了远远超出寻常范围的丰富的视觉艺术资源。和沃伯格一样，贡布里希也对不同的视觉表现形式所代表的艺术家思维模式颇感兴趣，但是贡布里希超越沃伯格之处，在于他系统地表达了艺术变化的理论。这其中贡布里希的研究在某种程度上沿袭了奥地利哲学家卡尔·波普尔提出的用自然科学解决问题的理论。从更广的意义上看，视觉表现之所以自然逼真而且富有表达力，并不是艺术家尽可能地使作品接近“事实”，而是继承了历史传统中的特定绘画形式，并不断地实验和完善的结果。

20世纪，艺术史的研究方法除了形式主义和图像学方法之外，还有第三种重要的研究方法。这种方法受到马克思主义思想传统的启迪。其中两位重要的学者是弗里德里希·安特

(1887年~1954年)和阿诺德·豪泽(1892年~1978年),他们均为匈牙利人,并在第二次世界大战前移民到英国。安特尔素以研究荷加斯出名,而豪泽最突出的成就在于研究艺术史哲学和艺术的社会史。弗朗西斯·克林根德(1907年~1955年)于20世纪20年代从德国来到英国。他撰写的《艺术和产业革命》一书,从很多角度而言都是一本传统的马克思主义艺术史。马克思主义方法的一个主要特征是把文化(或者说“上层建筑”)的变化归结为根据不同历史时期变化而变化的生产和经济之间的关系,即“经济基础”的作用。因而这种方法强调了艺术品及其创作的社会内涵之间的紧密关联。克林根德在著作中探讨了这种关系,并且没有把艺术创作的变化仅仅归结为反映经济因素的变迁。

其他著名的马克思主义艺术史学家有罗马尼亚的尼可斯·海吉尼可拉(1930年至今)。他撰写的著作《艺术史和阶级斗争》(1978年英文版),从独特的视角提出了一种与风格的理解有关的视觉理论。另一位对马克思主义理论特别感兴趣的史学家是德国学者马克斯·拉斐尔(1889年~1952年)。拉斐尔的作品多少有点离经叛道。虽然他为马克思主义的知识理论体系作出了显著的贡献,但是他后期对艺术史问题的分析,例如,他的遗著《艺术的要求》(1968年),出乎意料地指出艺术创作具有高度的自主性。拉斐尔在《关于艺术的一个实践理论》一书中,收录了他对塞尚、德加、乔托、伦勃朗和毕加索等艺术家的每一幅作品的不厌其烦的分析和理解。《关于艺术的一个实践理论》内容丰富广博,但是书名略有误导之嫌,因为拉斐尔在书中谈及的是艺术作品分析的形式以及描述性结构。

另一位马克思主义学者是英国小说家、评论家和文化理论家约翰·伯杰(1926年至今)。1972年,伯杰为英国广播公司编写了一部电视系列片,名为《艺术观赏之道》(他出版的书被同样命名)。该系列片不仅从艺术史的角度分析了图像,而且还涉及了大众文化,尤其是广告业中的图像对于艺术图像的影响。伯杰从这两个方面来分析图像,旨在揭示这些图形中所包涵的具有政治意义的权力和控制(与阶级结构和性别相关)策略。伯杰的分析对此后艺术学院的理论、实践活动和所谓的“新艺术史”的出现,均产生了深远影响。

行文至此,应该强调一下,还有许多其他著名艺术史学家的作品,介于或者不属于上述这三个主要方法的范畴之内。例如,法国的埃米尔·梅尔(1862年~1954年)和德国的理查德·克劳海姆(1897年~1994年),分别专门研究与18世纪法国宗教绘画和建筑有关的图像学。莫雷利式的艺术鉴赏方法也不乏后继之人,如意大利人阿道夫·文图瑞(1856年~1941年)。文图瑞不仅在大学任教授,而且还担任罗马的美术主审官。

立陶宛出生的美籍学者伯纳德·贝伦森(1865年~1959年)和曾担任过他英文秘书的肯尼斯·克拉克(1903年~1983年),继续将上述的艺术史传统发扬光大。贝伦森在他的有生

之年,以研究意大利文艺复兴时期的艺术而赢得盛名,但是此后他的声望却日落西山,其中一部分原因是由于他的研究贡献很难被应用在艺术市场上。克拉克并没有借助于贝伦森的声望,而是通过研究欧洲艺术中的裸体肖像画以及风景画在艺术史界逐渐树立了自己的声誉。克拉克为英国广播公司编写的电视系列片《文明》以及与这部电视系列片相关的著作(1969年),深受观众的喜爱。《文明》以及相关的书籍很可能间接地促进了20世纪70年代英语国家的艺术史研究。

沃尔特·弗里德伦德(1873年~1966年)和梅尔·夏皮罗(1904年~1996年)这两位艺术史学家究竟归属哪一派至今没有定论。弗里德伦德的研究兴趣比较接近沃伯格,而且他和沃伯格也私交甚笃。弗里德伦德不仅出版了研究文艺复兴和巴洛克艺术的重要著作,而且自19世纪30年代从德国移民到美国后,他还成为了当地一位极具影响力的教师。美国学者夏皮罗撰写的著作不仅重新评定了罗马式艺术,而且还是这一研究方向最重要的著作之一;此外,夏皮罗穷其一生,坚定地捍卫了抽象艺术。夏皮罗的早期作品深受马克思主义思想的影响,但是他的后期作品则接受了其他不同派别的启发,其中包括精神分析学派。

可以说,以上所叙述的人物和艺术史研究趋势,共同形成了现代主义派艺术史研究方法的高峰。但这并非单纯地意味着其中一些人,如贝尔、弗赖、夏皮罗以及贡布里希(较轻程度上)等人就拥护现代艺术。相反,只不过他们在艺术史研究领域所形成的理念,在态度上恰恰与现代艺术的典型特征不谋而合。例如,本文探讨的所有方法,均认为艺术是一种表达意思的特殊形式,具有比较明显的主要派别和代表人物。当然,艺术的转变有多少程度是与艺术实践从量变到质变的过程,又有多少程度是受到包罗万象的社会和经济因素的影响或者是基于社会和经济的因素而发展起来的,仍然众说纷纭,莫衷一是。不管结论如何,本文以上所谈及的艺术史理念都有一个共性,即认为艺术史所研究的对象十分明确。同理,在诠释和理解这些艺术史研究对象的时候,所采用的方法和准则也非常严格。总而言之,无论如何应用其他领域的知识,艺术史都是一门特殊的学科。

自20世纪70年代(至少从这个时代)起,认为艺术史研究的对象是明确的,而且研究方法和准则也是严格的看法受到了严峻的挑战。这一点从英国艺术史学家迈克尔·巴克森德尔(1933年至今)撰写的一部作品中就可以初见端倪。在巴克森德尔撰写的《意大利文艺复兴时期的绘画和创作》(1972年)一书中,他阐述了设计、艺术技巧、艺术的商业内涵、思想观点和经济赞助之间的关系。虽然之前也有人在研究文艺复兴时期艺术的时候探索这些概念,但是巴克森德尔的研究十分连贯有序,因此将人们的注意力从文艺复兴时期的艺术家和艺术流派转移到另一个领域,即将绘画视为一种重要的亲身实践。

巴克森德尔没有为他的新定位添加任何激进的政治色彩。不过，从20世纪70年代后期到80年代，大部分艺术史都染上了浓重的批判色彩。英国学者蒂莫西·J.克拉克（1943年至今）可谓是这段时间的重要代表人物。在关于法国艺术的三项重要研究中，克拉克将人们的视线引向库尔贝和马奈进行艺术创作的背景——广泛的社会、文化和政治影响。通过重新诠释黑格尔的哲学，并借用了居依·德波及其他20世纪60年代的人对马克思主义思想的复杂推敲，克拉克有效地使马克思主义式的艺术史方法获得了新生。而他最终所得出的结论是，艺术史的范畴不仅涉及了某种特殊的艺术风格，而且还是社会学的领域之一。

此时，其他两种与艺术史范畴无关的研究方向开始并轨，并因此强化了艺术史的社会性这一根本观点。这两个研究方向其中之一是女权主义对于西方文化中对女性的既定看法的尖锐批判。在视觉艺术领域方面，美国的琳达·尼科林（1931年至今）1971年发表了《为什么没有伟大的女性艺术家？》，首次指出了视觉艺术领域对于女性的排斥，并且影响深远。尼科林调查了有史以来一直排斥女性参与职业艺术实践的历史环境和社会组织结构。及至20世纪80年代后期，媒体对于女性艺术家逐步进入社会的报道，及对她们成功建立自己事业的重新评价开始纷纷涌现。其中，英国艺术史学家格丽塞尔达·波洛克（1949年至今）编著的《视野和差异：女性气质，女性主义和艺术史》（1988年）也成为这一趋势中极为重要的一部分。

波洛克的作品尤其值得重视，其原因不仅仅是她的作品从女性主义的角度探讨了艺术史的社会性，而且她还从巴特、德里达、拉康和福柯等法国后结构主义思想家的思想中攫取了丰富的精神实质。显而易见，总结所有这些思想家的共同特点不是一件容易的事，但是所有这些思想家的思想都拥有一个显著的共性，即他们都认为一个视觉符号和它所代表的某种意义之间并不存在任何直接的关联。相反，这个符号之所以具有某种意义，是因为这个符号和其他不同的符号之间存在某种联系，还有这个符号同设定了特殊类别的符号系统规则之间的关系。而这些符号系统规则不但复杂而且不断地演变。如果这个观点是正确的，自然就可以得出这样一个结论：不论是视觉符号所代表的意义，还是分析符号所采用的方法，无疑都是迅速变化而且不稳定的。因此相对而言，定义某种视觉表达形式为“艺术”（或是其他什么）的方式，以及理解这些表达和分类所适用的方法，从系统的角度都是模棱两可的。假如我们从现代主义艺术流派的角度看待以上所说的三种方法，那么实际上这三种方法也没有发展的空间，因为现代主义的做法无非是从和统治阶级、种族或者不同性别的各个类别的特殊历史利益紧密相关的观点出发来理解艺术，并且将这些观点不合理地上升为所谓的基本真理。

后结构主义流派在归纳艺术史的时候，认为并不存在所谓的统一真理，而且这种真理也并非一成不变。这种反基本主义

的主张，对20世纪70年代后的艺术史产生了深远作用。后结构主义不仅将艺术史扩大到社会历史的范畴，而且还从多元文化的角度对于视觉艺术历史进行审视。从前约定俗成的艺术史，并没有从社会、种族以及性别等各个方面来进一步探索，但是如今却被从以上各个角度进行质疑。尽管社会、种族和性别这些问题历来都被艺术史排斥在外，但是这些问题却对定义艺术史起到了关键的作用。另外，对西方艺术史“视觉中心主义”的普遍批判，也对艺术史具有同样重要的意义。例如，美国人诺曼·布莱森（1949年至今）在他的著作《线觉与绘画：注视的逻辑》（1983年）中，认为由于观赏者在接触艺术品的过程中对艺术品太过“关注”，反而无法完全理解艺术品的结构和作用是无层次的，或者是类似语言的符号。

正如人们所预料，现代主义流派对艺术和艺术史所持的反基本主义派观点，尤其对我们理解现代派艺术具有特别重要的意义。美国人罗莎琳德·克劳斯（1941至今）出版了一本极为有影响力的著作《前卫艺术及其他现代主义神话的原创性》（1986年）。在书中，她试图削弱前卫派艺术家的原创性，并根据后结构主义派对符号的理解方法重新思考雕塑的性质。这个反基本主义派的观点还在现代主义艺术流行之前的文章中被广泛提及，比如布莱森的著作《词汇与图像：古代政治体制下的法国艺术》（1981年）。

现代主义流派明确地将艺术史定义是为一门专业学科，然而这个观点受到了严峻的挑战。虽然许多学者仍然认同现代主义流派的观点，相当一部分学者，尤其是年轻学者，认为艺术史是视觉表达形式的文化和社会历史，而不是“艺术”史。这个“新艺术史”（该名称有时具有误导作用）的观点是否能持久仍然不得而知。但是这一观点在很大程度上要取决于20世纪80年代以来其他一些引人注目的发展。英国艺术史学家迈克尔·波德罗尔（1931年至今）的著作《重要艺术史学家》（1982年），大大刺激了人们研究艺术史发展史的兴趣。从此以后，与艺术史有关的作品大量涌现。其中包括美国学者迈克尔·安·霍利（1944年至今）发表的《帕诺夫斯基和艺术史的基础》（1984年），他的著作对艺术史的性质进行了全方位地思考和探讨。

最后，值得一提的是，近期以来随着新科技的到来，图像制作、修改和发行方法都已经历了一场巨大的变革。这些变革引发了艺术理论和艺术史的问题，即关于这场视觉革命的性质以及它与以前所发生的革命，例如，数学透视的形成和照片发明之间的关系。类似这样的问题，英国艺术史学家马丁·坎普（1942至今）目前正在牛津大学以“新视觉艺术历史”为基础进行探索。也许采用跨学科的方法研究这些问题，将在下个世纪对艺术史起到非常重要的作用。

保罗·克劳瑟

艺术评论家和艺术评论

1972年,《巴黎南方报》发表了两篇答复艺术评论是否有用的问卷的文章,从“极简艺术流派”的角度探索了艺术的功能。作者皮埃尔·米尔如是回答:“如果艺术评论不服务于某个目的,艺术品经纪人是不会需要它的。”女时装设计师(兼艺术收藏家)保罗·波瓦埃特则评论道:“它(艺术评论)为一群蠢人提供了生计,从这点上看它还是有用的”。美国评论家唐纳德·库斯皮特(1935年至今)则提出了一个更加现代化(1984年)的主张,他的意见代表了“极简艺术”的反对派,即“繁琐”派艺术家的观点。库斯皮特认为艺术评论的职责是根据“其可能针对的特征”,为艺术作品创造一个“思想的环境”。库斯皮特的观点正如奥斯卡·怀尔德所说的那样,“评论家是艺术家”。此时,形式各异的艺术评论活动,已然成为20世纪艺术舞台的主要特色。艺术评论实践是法国社会学家皮埃尔·布迪厄所定义的“艺术创作领域”中一个重要的因素,并如他所言,为艺术作品在西方资本主义体系中分配价值。

不同地区的艺术中心艺术团体的扩展,代理艺术品展览和推广的机构数量的增加,艺术本身的细分和变化,以及与此相关的信息市场的发展,这一切都促成了上述有关艺术评论的观点,并且产生了相关的艺术评论作品。不论同时是全职记者的评论家(他们很多情况下既是记者又是评论家),还是把个人文学创作和艺术评论写作融为一体的诗人和作家,都已成为艺术世界的主要角色。艺术评论媒体的发展,尤其是那些20世纪特有的专业刊物,更加强了这些艺术评论家的职责问题。始终是众人辩论不休的主题,有时候甚至还引起争论。现代艺术评论史是一部关于产生不同影响的艺术评论作家的历史,是那些持不同观点的艺术评论作家的历史。这些作家不仅记载了艺术实践中所发生的飞速变化,而且试图为此建立一种知识秩序,例如,为每次艺术运动的命名就是一种有特色的形式。艺术评论的知识体系的另一个形式,则是对于艺术评论的结构进行详细分析和解释。每次艺术活动都会使艺术评论成为大众的艺术解说员,或者成为艺术家们的中介,使得艺术家与艺术界专业机构和商业代理建立具有影响力的联系。艺术家虽然通常对评论拥有的这种特权心怀怨恨,却不得不承认它对自己事业的重要性。

到1914年,艺术评论家对于宣传新艺术的作用,已在欧洲主要国家得到认可,并在战争期间得到进一步增强。当时,巴黎是公认的现代艺术创作中心,巴黎出版的数量众多、风格各异的作品足以巩固它的这一中心地位。战后,担任主要新闻报纸的评论员和《艺术之爱》杂志的创刊人,路易斯·沃塞尔(1870年~1946年)对于艺术界产生了重大影响。沃塞尔由于在1905年命名野兽派艺术运动而闻名于世。沃塞尔的评论,带有自觉的新闻报道性,并从个人角度和采

取辩论性的形式来评价艺术。沃塞尔认为艺术应该完全摆脱学术限制,并且强调个人的感觉为创作基础,而且还应该取材于自然,达到理智和情感的平衡。他把这些概念与激进派的思想结合起来,而当时官方的口径也与他对于现代艺术所理解的大体标准相吻合,其中包括对立体派运动的谴责。沃塞尔之所以厌恶立体派是因为他认为立体派剔除了个人的情感,仅仅具有抽象的概念。这一点正是沃塞尔十分反对的。不过他承认,立体派通过研究塞尚的艺术结构,仍然对艺术产生了一些有益的影响。而且沃塞尔还承认,布拉克、马蒂斯、德朗和德·塞贡扎克等人仍然是这个领域杰出的法国艺术家。

更具有“前卫”特色的艺术评论,以《艺术笔记》及其撰稿人,编辑克里斯琴·泽尔沃(1889年~1970年)和莫里斯·雷纳尔(1884年~1954年)为主要代表人物,对立体派采取了一种不同的态度。这些评论家认为,立体派象征着与以模仿为基础的传统艺术的决裂,并使得艺术家根据创作灵感来创立一种新的形式语言表达方式。这些艺术评论家的评论风格和原则,与当时对波德莱尔和马拉美等人发展的“诗人的评论”如出一辙。纪尧姆·阿波里奈尔(1880年~1918年)沿袭并且遵循“诗人对艺术的评论”的原则发表艺术评论,反映了在亨利·伯格森影响下的哲学理想主义式的评论风格。这种艺术评论具有形式主义教条的特点,强调艺术品的自发性 and 结构特点,并且认为艺术家具有非凡的艺术创造力——比如毕加索——和尼采的观点十分一致。

超现实主义艺术评论家对当时巴黎前卫派艺术提出了另一种重要的诠释。这些艺术评论家同样认为艺术是人类脑力创造力的产物,并且竭力反对艺术模仿和限制艺术创作的条条框框。雷纳尔和他的同行之间的区别,在于他否认形式价值本身的重要性。据超现实主义艺术评论家安德烈·布勒东(1898年~1966年)所言,否认形式价值本身的绘画,是“令人可怜的权宜之计”——而艺术家的目的,就像这位作家的目的一样,是利用无意识的力量去克服理性主义对生命和经验的限制性理解。这是一个具有“革命性”的概念。到20世纪20年代晚期,布勒东和他的同僚越发担心自己的自由意志艺术教条和革命政治论点有关。在20世纪30年代,路易斯·阿拉贡(1897年~1982年)开始倡导“新现实主义论”,把共产主义的艺术纲领应用于法国的实际中。布勒东反对上述观点,支持反对官方苏维埃教条的托洛茨基派观点。他认为艺术的革命潜能,只有通过彻底的艺术自由才能得以实现。这点分歧与当时马克思主义思想阵营中的分歧遥相呼应,为激进的批判言论奠定了基础,在很长时间里,对法国及其他国家均产生了巨大影响。

在苏联,“社会主义现实主义”在1934年以后正式成为官方认

可的艺术创作准则,同时与构成主义相关的艺术评论则受到抨击。1933年之后,德国兴起了另一轮对现代艺术和现代艺术评论的抨击。在这段时间,纳粹党已经渐成气候,并且开始对视觉艺术实施反动政策,排斥自魏玛共和国时期起出现的现代主义艺术创新。在法国,也出现了反对现代主义艺术的潮流。20世纪30年代期间,种族主义评论开始抬头,主要以作家卡米尔·毛克莱(1872年~1945年)为代表。在维希政府的短暂统治期间,这种带有种族主义倾向的艺术评论成为当时官方主推的艺术观点。

20世纪20年代,尤其是以柏林为代表的德国艺术中心酝酿并激发了对现代艺术进行热烈的,且具有批判性的讨论。这些讨论围绕着现代主义艺术流派运动的特点和价值展开,尤其是针对“表现主义”的作用,艺术在社会中的作用,以及德国艺术和法国艺术之间(长期存在)的关系等主要问题。1918年,人们普遍形成了一个共识,即战后的新德国应该为富有创造力的现代艺术提供一个有利的创作环境。前卫艺术流派的刊物并不是唯一鼓励现代主义艺术创作的温床,此时著名的前卫派刊物包括由赫尔沃斯·沃尔顿(1879年~1941年)主编的《暴风雨》。此外,乔治·比尔曼(1880年~1949年)主编的另外一本著名的刊物《向导》,也从更广泛的角度采取了倾向于表现主义的态度。1919年出版的相关图书系列《年轻的艺术》也进一步强调了《向导》所倡导的这一立场。保罗·韦斯特海姆(1886年~1963年)于1917年创立的《艺术报》,为具有创新力的现代主义创作提供了丰富而生动的信息资源,并且起到诠释现代主义艺术的作用。韦斯特海姆最早曾经将现代主义艺术定义为表现主义艺术。

但是,即使在这一现代主义艺术的阵营里,仍然不可避免地存在着分歧和争执。例如,沃尔顿主要从现代主义绘画的结构元素来分析其中的表现主义风格,并且认为现代主义艺术具有世界性精神特质。而埃克哈特·凡·斯道等其他作家,则把表现主义的内在价值观与德国的文化特性联系起来。但是这两种见解,都遭到了其他持有不同看法的艺术评论家的抨击。在柏林,与“利伯曼-卡西勒文化圈”息息相关的《艺术和艺术家》颇具影响,代表了现代艺术评论中的现实主义风格。《艺术和艺术家》的卡尔·谢夫勒(1859年~1951年)亲眼目睹了战后人们对艺术运动的支持,但是却忽视了创作艺术的艺术家的,不仅对这一趋势提出了强烈的谴责,而且还反对表现主义艺术中的反现实主义前提。韦斯特海姆还认为,高质量的艺术与艺术家有关,而并非艺术运动的产物。他坚持认为从艺术的角度加强现代艺术国际交流是至关重要的。

1920年,《艺术报》的撰稿人中包括威廉·伍德(1874年~1947年)和丹尼尔·亨利·康怀勒(1884年~1979年)。他们对的现代主义艺术给予了商业上的支持,并且不遗余力地从艺术评论的角度来宣扬法国的现代艺术,因而声名远播。但是,伍德和康怀勒对于德国表现主义艺术的基本观点,却持深度的怀疑态度。卡尔·爱因斯坦(1885年~1940年)与伍德和康怀勒持有相似的观点,他是一位与康怀勒及其德国同事阿尔弗雷德·弗莱西特海姆(1887年~1937年)

保持着密切关系的评论家。爱因斯坦曾经在1925年与保罗·韦斯特海姆一起担任《欧洲年鉴》的副主编。1926年,卡尔·爱因斯坦发表了一份开创性的调查报告,即《20世纪艺术》。在这份报告中,他将法国艺术和德国艺术进行比较,并且刻意贬低德国艺术的“多元化主义”。卡尔·爱因斯坦认为立体主义取得的最大成就,是将现代主义的艺术创作通过二维平面,以及不具说明性的结构表现出来,这一点恰恰是德国艺术无法比拟的。在1915年的《黑人雕塑》中,爱因斯坦在欣赏非洲雕塑的时候,将其视作是具有“现实主义”表达形式的雕塑创作。在爱因斯坦看来,现代主义艺术家正是在“原始”艺术中认识到这些形式特征的,因为这些特征和他们所要表现的问题具有某种关联。从这一角度而言,爱因斯坦所表示的观点更接近于法国的现代艺术评论,而并非和德国当时风行的艺术评论态度一致。在卡尔·爱因斯坦1928年移居法国后,更加强了他倾向于法国式的现代艺术评论的态度。在巴黎,他与乔治斯·巴塔伊(1872年~1962年)一起合作,并成立了开创一代先河的评论杂志《文件》(1929年~1930年)。这本杂志把艺术理论和艺术评论同考古学以及人种学结合在一起。

爱因斯坦认为,巴黎形成的艺术形式的创新运动代表了欧洲现代主义艺术的特点。他的这一观点实际上继承了朱利斯·迈耶·格拉斐(1867年~1935年)在世纪之交时提出的评论观点,尽管这位年纪更大的作家并不赞同立体派艺术的抽象风格。迈耶·格拉斐对法国绘画成就的分析,还影响了英国人罗杰·弗赖(1866年~1934年)的思想。弗赖在第一次世界大战之前发表了颇具影响力的评论主张,他的主张在他1920年出版《视野和设计》之后赢得了普遍的支持和认可。弗赖借鉴了康德的《判断力批判》,认为艺术的美感是“不带感情”的,即艺术的美感与艺术主题之间不存在任何的实际关系,而是欣赏者通过对艺术作品结构特征的认知过程才得以形成的。弗赖援引了文艺复兴时期的早期绘画和塞尚的绘画来验证他以上的观点,之所以选择塞尚,是因为费赖本人及包括迈耶·格拉斐等在内的其他评论家都认为塞尚是现代艺术流派的主要画家。比弗赖年纪小一些的另一位评论家克莱夫·贝尔(1881年~1963年),提出了类似的观点,贝尔的观点深入浅出,更容易令人理解,而且他也更强调艺术的理论教条。贝尔在《艺术》一书和以后相关的评论文章中指出,艺术作品的质量主要取决于其所能表现的“重要艺术形式”的程度。这一点和艺术的任何表现功能都没有关系,并且适用于任何时期或者起源的一切艺术。贝尔提出一个观点,即艺术作品的质量依赖于它表现“重要形式”的程度。这完全独立于任何表现功能,适用于一切艺术,不论其起源的时间。和弗赖一样,贝尔认为现代主义艺术流派中的“后印象主义”(弗赖于1910年为一个艺术展览会取得名称并从此流行)和塞尚创作的作品,在表现艺术的形式方面可谓个中翘楚。贝尔和弗赖对艺术的这些独到见解主要是为了宣扬从“形式主义”的角度来理解艺术。他们的努力并没有白费,最终在英国为从马奈到马蒂斯为代表的法国艺术确立了至高无上的地位。

虽然弗赖和贝尔提出的理论可以应用于抽象艺术，但是却无法用来诠释或者理解超现实主义艺术，这是因为超现实主义艺术更看重图像的艺术魅力，并将其凌驾于艺术的表现形式之上。从20世纪20年代中期开始，另一位很有影响的英国评论家赫伯特·理德（1893年~1968年）提出了一个同时适用于抽象艺术和超现实主义艺术的观点。理德的这一艺术理念可谓采众家之长，借鉴了包括伯格森、沃林格、弗洛伊德和荣格等人多方面的哲学和心理学观点。理德和弗赖一样，坚持艺术特征具备普遍性的观点。在理德看来，抽象艺术家采用柏拉图式的线条，创造出理想主义式的艺术形式；而超现实主义艺术家则以具有象征意义的艺术形式来综合艺术家创作思维中的有意识和无意识的因素，并且在创作过程中揭示艺术原型的实质。针对当时的艺术评论争鸣，理德于20世纪30年代发表了不少评论，其中包括《现在的艺术》（1933年）和《艺术与社会》（1936年）捍卫现代艺术，认为它“革命性”地展示了社会的危机。他还否定了社会主义现实主义的观点，认为该理论从根本上反对艺术的个人风格和直觉特性。理德的观点受到马克思主义正统理论评论家的群起攻击，其中包括《旁观者》杂志的撰稿人之一，艺术史学家安东尼·布伦特（1907年~1983年）。布伦特较理德年轻，并在1937年时和理德就毕加索当时作品的价值进行了一场热烈的讨论。理德相信艺术的象征意义和形式特征可以结合在一起，并因此尤其尊崇亨利·摩尔的艺术。在战后，理德在艺术评论界树立了极高的威望，而他对于亨利·摩尔的支持使得摩尔在国际上也声名远播。

在理德看来，英国文化中的浪漫传统，给诸如摩尔这样的艺术家在现代艺术创作中带来了一种独特风格。不过，像弗赖和贝尔一样，理德深刻地意识到评论家的职责之一是反对英国的狭隘地方主义观点。因此，他曾经试图在第二次世界大战前后把英国艺术引入以巴黎为主导的欧洲艺术主流。例如，1954年，他指出弗朗西斯·培根的作品可以根据萨特的存在主义哲学思想来理解，并且认为萨特的哲学思想在理解现代艺术方面具有重要的意义。有关英国艺术与巴黎艺术模式相关的地位问题，是战后英国艺术评论界不变的主题，并且一直延续到20世纪50年代中期。之后，帕特里克·赫伦（1920年至今）和罗伦斯·阿洛威（1926年~1990年）的评论文章，开始探讨当代的美国艺术，并且蔚然成风。但是赫伦和阿洛威的观点后来受到了评论家彼得·富勒（1947年~1990年）的挑战。富勒在20世纪80年代中着手重新评估20世纪40年代的英国“新浪漫主义”艺术的重要性，力证英国艺术与欧洲和美国现代艺术之间的区别。

1945年以后，在巴黎爆发的新的艺术评论重新探讨了战前的艺术评论。这场辩论引进了一些用于解释新的艺术流派的艺术理念，例如，亨利·米修和沃尔斯的“无形式的”构图和尚·杜布菲对“西方价值观”的刻意攻击。米切尔·塔皮埃在1952年提出了“另类艺术”和“非定型艺术”的概念，并且旁征博引地试图将国际性的“姿势”绘画融入达达艺术所率先提倡的文化挑战和存在主义艺术主张。当时，巴黎的艺术评论继续依靠巴黎城中的文学家和知

识社团，其中包括路易斯·阿拉贡，尚·波朗和尚-保尔·萨特（1905年~1980年）。这些作家以不同的方式推崇视觉艺术的力量及其独特性。与此同时，当他们试图把视觉艺术和存在严重分歧的美学、哲学和政治等广泛领域联系起来时，常常造成相当大的分歧。在纽约以及其他的艺术中心，以上这些问题都曾经引起过激烈的辩论。美国的艺术中心具有其独特的特性，这些评论家的共同目的是同心协力使美国现代艺术能在国际舞台上占有一席之地，因此一个权威的评论理解模型逐渐于1939年到1960年之间形成。以上这些进展都与克莱门特·格林伯格（1909年~1994年）的评论文章具有密切的关系。

20世纪30年代的美国，对作家而言，有关现代艺术的主要话题是艺术和社会的关系，以及美国国家身份在艺术中的特征和适用性。认为现代艺术属于“欧洲”并且为此而辩护的主要评论家是阿尔弗雷德·巴尔（1902年~1981年）。巴尔曾经担任过新纽约现代艺术博物馆的主任，主要在发展艺术世界结构的模式方面作出过杰出贡献。在1936年举办的“立体主义和抽象艺术”展览会的宣传手册中，巴尔专门撰写了一篇文章，提出了一个增进现代艺术运动历史的理论模式，即艺术是通过不断寻求新的艺术形式，并且由内而外逐步演变发展的。艺术史学家梅尔·夏皮罗（1904年~1996年）从马克思主义思想角度对巴尔的模式提出了挑战。夏皮罗指出即使是非图像艺术创作，也是以特有的社会关系和观念为基础的。

格林伯格评论生涯中最初的辉煌，一部分是因为他结合上述两方面的观点捍卫了“现代派”艺术。他为有影响力的激进刊物《党派评论》撰写的第一篇文章是《前卫和媚俗》（1939年）。其中，格林伯格认为现代派艺术和文学的自省特征，即注重表现媒介而不是内容，是一种保护艺术价值不受资本主义势力影响的方法。正是资本主义势力的影响，才催生了颓废风格的文化，因此格林伯格称之为“媚俗”。格林伯格的这篇文章和他后来发表的主要作品，包括《走向更新的拉奥孔》（1940年）、《美国风格的绘画》（1955年）和《现代派绘画》（1961年）等具有类似的观点，格林伯格对现代的艺术史提出了某种约定俗成的理解，并对他青睐的艺术家的作品质量进行了有力的肯定。这些艺术家包括塞尚、马蒂斯、毕加索、康定斯基和克利。格林伯格后来的文章具有更显著的形式主义观点，而并没有《前卫和媚俗》所表现的激进的社会政治立场。这些文章为强调纯粹内在发展逻辑的现代派艺术编写了一段定性的篇章。自19世纪中期以来的现代主义艺术史，是一部严格的自我评论和逐步辨认其表现手法具体特征的历史（格林伯格像他的前辈们一样，利用了康德的哲学思想为其立论进行辩护）。对于绘画而言，这段历史承认人们对现代艺术的反应相当平淡。根据这个观点，艺术作品的代表内容与它的质量无关，而且有可能是多余的。

格林伯格评论生涯的一部分目的，是倡导现代美国艺术胜过巴黎艺术流派。他的这个主张在20世纪40年代后期变得更加明朗。他赞美年轻美国艺术家的理想和活力，尤其对杰克逊·波洛克大加赞赏，并认为他们在处理创作手法、色彩和形式关系等方面的创新，与

包括毕加索在内的当代法国艺术相比,将现代艺术更推进了一步。不过,格林伯格对抽象表现主义的辩护,把它牢牢地归入一个以纯粹的美学经验为基础的现代传统中。在这一点上,格林伯格的模式截然不同于“纽约学派”对绘画的理解。“纽约学派”注重绘画所应用的过程和姿势的特征。1952年,哈罗德·罗森堡(1906年~1978年)根据这些提出“行动绘画”的概念。罗森堡应用了从存在主义思想中演绎而来的观点,声称诸如波洛克和德·库宁等艺术家是通过艺术创作过程来定义自我。正是这一点,而不是什么美学特征,使得他们的作品具有重要的意义。罗森堡的理论十分具有说服力,因为它为很多这类艺术“原始的”即兴发挥所得,并且从令人信服的角度说明了艺术作品的意义。

尽管如此,格林伯格提出的现代派概念最终仍然影响深远,这主要是因为它支持了美学特征的原则,把现代艺术归入公认的传统范畴之内。随着美国艺术界各个方面不断完善,其中包括艺术出版业的扩展,这些概念为年轻的评论家、博物馆馆长和艺术家提供了参考资料。不过,并非任何人都接受格林伯格的现代主义艺术评论模式。关键的是,这一理论无法应用于自20世纪50年代晚期之后发展起来的越来越重要的几个艺术流派,这些艺术流派包括“波普艺术”(亦称“流行艺术”)、“极简艺术”和“概念艺术”等。这些新艺术流派都反对现代主义教条所主张的美学理想境界,并且对于现代艺术的发展历史提出了不同的理解和其他主张。20世纪60年代和70年代,美国的评论家,如罗伦斯·阿洛威和罗伯特·平卡斯-维腾,在当时颇有影响的刊物(《艺术论坛》、《艺术杂志》和《美国艺术》)上,承认了艺术实践的多元化,并且极为关注那些与艺术实践多元化相关的个人主张。露西·利帕德(1937年至今)是20世纪60年代倡导概念主义艺术的重要评论家。为了宣传妇女运动对艺术创作的影响,利帕德力排众议,肯定了女性艺术家的创作,尽管这些女性艺术家的作品经常无法被归纳于任何一个现代艺术流派。

在这一段时期国际艺术舞台上的百花齐放,推动了以辨认和宣传新“运动”为目的的评论活动。1960年,皮埃尔·雷斯塔尼创立了所谓的“新现实主义”理念,这一理念带有机会主义色彩,而且在理论上也相对薄弱。雷斯塔尼推崇伊夫·克莱因·阿曼(1928至今)的作品,以及其他敢于向正统的巴黎学院派艺术挑战的艺术家。彼时的巴黎,整个艺术界被各种各样的非表现主义的艺术所主宰。1967年,杰尔玛诺·西朗特(1940年至今)把意大利詹尼斯·库尼利斯(1936年至今)、马里奥·默兹(1925年至今)和米开朗基罗·皮斯托列托(1933年至今)等艺术家创作的作品称之为“拙劣的艺术”。这些艺术家开创了一些列以拼装为基础的艺术创作方法。而西朗特对这些艺术家艺术的定义虽然引人浮想但是却显然并不准确。十年之后,阿基利·博尼托·奥利瓦(1939年至今)在《现代艺术》的评论中提出了“意大利超前卫艺术”的艺术理念,并以此来解释解释新一代画家兼收并蓄的多元化且更激进的艺术创作和实践。在当时,还出现了另一种说法“新表现主义”,这一名称也被广泛用于称呼德国的现代艺术。用“新表现主义”来命名德国的现代主义艺术可以

被理解为评论家们开始重新认可艺术创作中的民族性。

追根究底,以上这些艺术“运动”都和如何理解在20世纪70年代进入艺术界论坛的“后现代主义”范畴有关。在现代主义艺术的“艺术进步”和“艺术还原”计划都无果而终之后,现代艺术的特征表现为一种新的艺术自由表达,重新复兴图象绘画,并且刻意地却常常带有讽刺意味地使用从前的艺术创作材料。不过,对于纽约《十月》杂志的编辑等其他而言,“后现代主义”艺术是在西方文明的基础价值观念受到质疑的时候,艺术家从哲学和政治上对艺术(其本身作为一个概念被问题化)的特征和作用所进行的思考。这两个观点,尤其是后者,加强了艺术评论对艺术对象的作用。由于新德国绘画所具有的强烈的艺术表现力,唐纳德·库斯皮特曾在20世纪80年代鼎力支持德国的这一绘画艺术,并认为艺术评论具有创造性的作用。哈尔·福斯特(1955年至今)和罗斯林德·克劳斯(1941年至今)等作家则认为,理论对理解现代艺术和现代艺术的创作十分关键。

20世纪50年代和60年代,人们普遍认为纽约替代了巴黎成为世界艺术的中心。到20世纪90年代,艺术界已经达成一定的共识,认为随着普遍主义者宣称现代主义艺术的分崩离析,艺术中心的重要性已经从中心转移到外围。此时很可能巴黎藉此艺术中心更替的机会对美国发起一种知识报复,因为构成后现代主义的许多思想起源于巴黎。其中包括迈克尔·福考特(1926年~1984年)、罗兰·巴特斯(1915年~1980年)、雅克·拉肯(1901年~1981年)、朱丽亚·克里斯提瓦(1941年至今)、雅克·德瑞达(1924年至今)、尚-弗朗索瓦·莱昂塔德(1924年~1998年),以及尚·鲍德里拉得(1929年~1992年)等人的评论。尽管这些思想家的关注焦点并非视觉艺术,但是他们却都就视觉艺术著书立说。20世纪初期,评论家往往对文学充满兴趣。颇有争议的是,而在20世纪末期,典型的评论家则是一位哲学家,阿瑟·C·丹托(1924年至今)。丹托的哲学思想反映在他影射“艺术已经走入穷途末路”。这些都反映了艺术界的变化,其中包括大学在内的官方机构对于艺术创作所起的新作用,以及艺术本身状况的变化。皮埃尔·布迪厄宣称,有关艺术的讲座也是“艺术创作的一个阶段”。许多20世纪的艺术家都反对这个观点。但是在20世纪最后的二十五年内,这个观点已经正式得到业界的认可,尽管这一认可也只是短暂的。虽然以上和艺术相关的理念已经通过艺术评论得到认可,但是在未来的电子时代却仍然可能会有变化。

马尔科姆·基

艺术博物馆和美术馆

博物馆和美术馆的管理形式、建筑风格和公众知名度缺一不可，相辅相成地推动了20世纪视觉艺术的发展。随着现代艺术的出现，艺术博物馆和美术馆的设计与管理得到了迅猛发展。现代派艺术的展出，一方面对赢得公众的理解和支持十分重要，而另一方面，艺术展览和公众的理解又推动了艺术创作的发展。

以1914为界限，艺术博物馆和美术馆的发展可以被分为三个主要阶段。从1914年到1939年，有关印象派艺术到抽象艺术等高级现代艺术的价值观，仍然在美国和欧洲引发各种公开争论。在这一时期主要的大艺术馆虽然寥寥无几，但已经颇具影响力。主要以法国为代表的印象派艺术和后印象派艺术作品，陈列在位于费城梅里恩的巴恩斯基金会（1922年）和伦敦泰特艺术馆的分馆里（W.H.罗曼·沃克，1926年）（图728）。此外，在巴黎城市现代艺术博物馆中的东京宫里也陈列了许多这类的艺术作品。东京宫建于1937年的世界博览会期间。在当时，各种形式艺术的普及，加上导致第二次世界大战爆发的政治压力，为绘画、雕塑、设计和建筑等各种艺术形式广泛地应用于定义民族政治特征提供了条件。在两次世界大战之间，整个西方艺术的发展演变，尤其是在法国、德国、俄罗斯和英国，成为国际政治舞台的重要组成部分。

在美国，为了达成夙愿，有三位富豪共同出资修建成立了声名显赫的纽约现代艺术博物馆。1929年到1943年间，阿尔弗雷德·巴尔出任纽约现代艺术博物馆主任。1947年到1967年间，他担任博物馆收集部主任。纽约现代艺术博物馆在成立后前十年中只有一间临时的展馆，博物馆开展的项目，旨在“鼓励和发展现代艺术研究，并将这些艺术应用于生产和实际生活，以及普及艺术教育”（图732）。纽约现代艺术博物馆于1939年搬迁到位于西53街的大楼，并且一直保持至今不变。该建筑是由菲利普·古德温和爱德华·斯通参照所谓的“国际风格”设计并建造的。

艺术博物馆发展历史的第二阶段，是从1945年开始一直到约1970年为止。在这一阶段的初期，由于1939年到1945年战争给欧洲带来的严重摧残，使美国在经济上树立了至高无上的地位。美国的收藏家们已经拥有许多欧洲印象派和后印象派的艺术作品，并开始收藏和推崇现代艺术和抽象艺术，这些藏品规模之大，使得欧洲的收藏机构极少能望其项背。弗兰克·劳

埃德·赖特于1943年设计了所罗门·R.古根海姆博物馆（1956年~1959年）（图733），使它成为陈列抽象艺术的神圣殿堂。古根海姆博物馆位于纽约第五大道的一角。此外，领导西欧艺术博物馆迅速民主化潮流的博物馆，包括由亨利·凡·德·威尔德设计的位于荷兰欧特罗的单层库勒慕勒美术馆（图729），阿姆斯特丹市立博物馆的扩充馆（1954年），德国达姆斯塔特的美术馆（西奥·帕布斯特，1956年），瑞士苏黎世市立美术馆的扩充部分（汉斯和库尔特·菲斯特，1955年~1958年）和位于哥本哈根附近胡姆勒拜克的具有田园诗般氛围和田园式布局的路易斯安那艺术博物馆（乔根·波和维尔亨姆·沃尔勒特，1959年）。

20世纪60年代早期和中期，创新的艺术风格和潮流范围很广，涵盖了从通俗艺术到极简艺术和概念艺术等不同艺术流派，而且还涉及影视艺术和装置艺术。同期，德国的比勒弗尔德美术馆（凯斯洛斯基·豪斯，1966年~1968年），加利福尼亚伯克利大学的艺术博物馆（马里奥·J.西安姆皮事务所，1967年~1970年），以及伦敦的黑瓦德艺术馆（伦敦郡议会，1964年~1968年）等美术馆也开始进行重新设计和创新。尽管褒贬不一，伦敦的黑瓦德艺术馆还采用了露天预制混凝土，公开宣布与“国际建筑风格”背离，并且坚持博采众家之长，选用了另类的建筑风格。

最著名的具有国际风格的艺术博物馆也许是路德维希·密斯·凡德罗设计的新国家艺术馆。新国立艺术博物馆位于柏林（1962年~1968年）（图734），凡德罗沿袭了他为休斯敦艺术博物馆设计的扩充馆的风格（1958年），只是新国立艺术博物馆的风格更加纯粹，也更具有古典韵味。新国立艺术博物馆与位于柏林古耐沃得区的布吕克博物馆具有类似的风格。布吕克博物馆是德国表现主义艺术博物馆的代表，向世人展示了19世纪以后德国对现代艺术所作的贡献。布吕克博物馆的成立有助于抚平20世纪30年代由于纳粹禁锢现代艺术而造成的创伤。密斯设计的新国家艺术馆，是基于他为一座小城设计的博物馆草图（1942年）。这座博物馆有两层，但是空间却很灵活一致，博物馆结实的外形令人想起位于这座博物馆附近的由K.F.申克尔设计的柏林博物馆。柏林博物馆的顶层设有宽敞高耸的二层楼大厅和一间巨大的雕塑馆。1955年举办了第一次系列艺术文献展，汉斯·珀尔曼为此选中了位于凯瑟尔的弗里德里希阿鲁门博物

馆来举办这次展览。此后艺术展览每四到五年就举行一次，在很大程度上促进了德国成为现代艺术和国际艺术的中心。

令人诧异的是，1945年以后，法国在发展现代艺术博物馆方面的动作相对迟缓。随着艺术中心从法国转向纽约，法国艺术的国际声誉也江河日下。为了扭转这一不利的局面，位于勒阿弗尔市的文化之家博物馆（拉格诺、威尔、迪米特里杰夫和奥迪吉耶，1961年）成为自1937年以来法国建成的第一家国立艺术博物馆。比约的费尔南德·雷捷博物馆（1960年）和位于圣-保罗-德-冯斯的梅格基金会（瑟特、杰克逊和古尔利，1961年~1964年）仍然是私有博物馆。法国不得不耐心地等待乔治斯·蓬皮杜国家文化艺术中心（伦佐·皮埃诺和理查德·罗杰斯，1972年~77年）（图730）落成，以此作为法国国立博物馆新模型。蓬皮杜国家文化艺术中心博物馆的成立，就像黑瓦德艺术馆的落成一样，代表了后现代艺术的理念，更显示法国开始以更民主的态度来迎接高端艺术文化的到来。蓬皮杜国家文化艺术中心坐落在巴黎市中心的莱阿勒区中心，是一种新型的通俗艺术博物馆。它的风格是色彩新颖，提供露天服务，并附有图书馆、电影院和视听展示，建筑的侧面还有一部移动电梯可直达中心的顶部，从顶楼观望，巴黎的美景可尽收眼底。

由此，在艺术博物馆发展中的第三阶段，即后现代主义阶段，人们意识到文化旅游业的迅猛发展，于是在修建艺术博物馆的时候开始大胆地进行风格上的创新。例如，华盛顿特区的国立美术馆（培、科布、弗里德合伙人等，1978年设计修建）的东侧楼结合了显著的新几何结构，并且采用预制混凝土。这座国立美术馆成为美国首都极为引人瞩目的景点。在此之后的二十年间，随着现代艺术和当代艺术成为时代新宠，并且广为大众接受而达到空前的盛况，整个世界都开始不断修建新的艺术博物馆。与此同时，随着艺术新闻和艺术史的新多元化，绘画艺术的重新复兴，各种文化艺术百花齐放兼容并存，

艺术博物馆在20世纪最后二十年中的发展可谓千变万化。尤其是80年代，现代艺术出现了“危机”。在80年代举办了一系列具有高度代表性的现代艺术精品回顾展览。这些作品从表面上看似总结并吸收了某种艺术传统，但是实际上却暗示了现代艺术已经是强弩之末。在这段时期，艺术的商业赞助急剧增加，而且吸引了众多观众，“风靡一时”的艺术展览层出不穷，而新落成的艺术博物馆也得到大量的宣传。这些都是

艺术博物馆发展第三阶段的典型特点。例如，德国斯图加特的新国立美术馆（詹姆斯·斯特林和迈克·威尔福德设计，1977年~1984年），以鲜艳缤纷的色彩和嘲讽怀旧的方式影射了古典模式，正是第三阶段艺术博物馆的典型代表。这几位建筑师还设计了伦敦泰特美术馆中的科罗尔画廊（1980年~1986年）、利物浦泰特美术馆的码头仓库改造（1986年）和瑞士卢加诺的提森美术馆。此外，法国尼姆的卡尔艺术博物馆（诺曼·福斯特爵士，1984年~1993年）也是第三阶段艺术博物馆的典型代表。尽管如此，同一位建筑师设计的位于英格兰诺利奇的塞恩斯伯里中心（1977年）却和提森美术馆具有截然不同的风格。塞恩斯伯里中心所代表的大胆而典雅的风格，堪与罗马式建筑的方形神庙相媲美。而楔形的法兰克福现代艺术博物馆建筑（汉斯·霍利英设计，1987年~1991年）（图731），则具有一种独到的轻松诙谐却又典雅的风格。这座博物馆在内部空间处理上堪称大师手笔，而且还收藏了战后的许多传统艺术作品，其中包括约翰斯和沃霍尔的作品还有20世纪80年代以德籍美国艺术家主导的新一代艺术家（即托马斯·拉夫和比尔·薇奥拉等人）的艺术作品。霍利英还为奥地利的萨尔茨堡设计了古根海姆博物馆。该博物馆一直到20世纪90年代末尚未动工兴建。

20世纪90年代，理查德·迈耶设计了一系列优美而恢宏的建筑，其中包括巴塞罗那市的现代艺术博物馆（1991年）。这座博物馆坐落在布拉卡德尔杉矶附近的旧居民区。此外，迈耶的作品还包括他设计的位于德国罗兰德萨克的阿尔普博物馆（从1997年开始）和加利福尼亚州圣莫尼卡市的盖蒂博物馆的新馆。所罗门·R·古根海姆博物馆后来历经了一次扩馆，装修得极为高档。这次扩馆首先从位于纽约索霍区的古根海姆博物馆开始（19世纪著名建筑，1992年由阿拉塔·伊索萨金进行了改造），然后根据赖特为副馆提供的规划设计图，由格沃史梅·西格尔进行扩建。扩馆工程还包括修建博物馆位于第五大道上的塔楼（1992年）。后来法兰克·格里设计了比尔博·古根海姆博物馆。这座博物馆位于西班牙北部的巴斯克首府（1994年~1997年）（图735）。比尔博博物馆用了一种砂磨不锈钢管结构。格里虽然在为明尼苏达大学设计弗雷德里克·R·威斯曼艺术和教学博物馆的时候就采用过这种钢管结构，但是他在设计比尔博·古根海姆博物馆的时候却参考了1917年俄国革

命以后由弗拉基米尔·克林斯基，鲍里斯·科罗里夫和其他设计师最初设计（但从未建成）的形状参差起伏却精美绝伦的钢管结构。从这方面看，比尔博博物馆主要收藏了美国作品，反而将西班牙和巴斯克的现代派作品拒之门外，的确颇具讽刺意义。艺术博物馆的设计越来越恢宏壮观而且历久不衰。相比之下，伦敦的泰特现代艺术博物馆（赫佐格和德·缪荣设计，2000年开业）则采取了极为冷调的风格，从而使英国能够进入依靠大规模文化赞助而获得声望的文化角逐。显然，其他超大规模的博物馆无疑也是这一文化角逐中的一分子。

尽管建筑界的新闻媒体积极宣传，但是却很少有人能欣赏或者回应和现代艺术以及后现代艺术博物馆的重要的意义或

者历史根源。皮埃尔·布尔迪厄出版了一本从统计的角度来探讨艺术的社会性的著作《热爱艺术：欧洲艺术博物馆和大众》（1969年法语版，1991年英语翻译版），他在书中把艺术博物馆的参观率和人类的教育程度以及社会阶层联系起来。在20世纪60年代以及此后的一段时间里，艺术博物馆和文化力量之间的关系，也是概念艺术家和其他艺术家所关注的问题。艺术家迈克尔·阿舍和汉斯·哈克，以及后来的路易斯·劳勒和安德里亚·弗雷泽，都在他们的作品中表达了具有争议性的艺术结构以及强调观赏艺术所带来的美感。此时，人类学家也已经对种族和艺术博物馆进行了对比研究。但是，新技术，尤其是光盘驱动器和英特网，对艺术博物馆的影响程度尚无定论。

图728：现代外国艺术馆（1921年~1926年），伦敦泰特艺术馆。



图729：下图，库勒慕勒美术馆的雕塑花园（1937年~1954年），欧特罗，荷兰。



著名的艺术博物馆

从20世纪20年代到90年代，艺术博物馆的功能是展示现代建筑和设计。艺术博物馆此时已经不仅仅是具有学术意义并且保管艺术品的机构，而且成为那些文化艺术爱好者、观光游客，以及休闲人众乐于驻足的观赏场所。

位于泰特的现代外国艺术美术馆(图728)虽然沿袭了原维多利亚时代的建筑的古典风格，但是却改进了屋顶的照明状况。

荷兰欧特罗的库勒慕勒美术馆于1954年落成(图729)。美术馆典雅理性的风格，与美术馆所收藏的德·斯蒂尔及其他艺术家的作品相得益彰。美术馆中有一个庞大的雕塑花园，空气

清新，游人还可以在里面闲庭信步。直到20世纪70年代，巴黎的乔治斯蓬皮杜国家艺术和文化中心落成之后，艺术博物馆已经成为人们娱乐的场所之一。这座博物馆从外表看好像一座石油冶炼厂，式样通俗而且色彩鲜艳，整个建筑的周围还布满了商贩和杂耍艺人。

相比之下，位于法兰克福的汉斯·霍利英现代艺术博物馆也具有多种建筑风格，丝毫不亚于后现代派风格。该馆于1991年落成，位于接近城市银行区的一处僻静街角，外形一半类似船头，另一半则类似一块蛋糕。

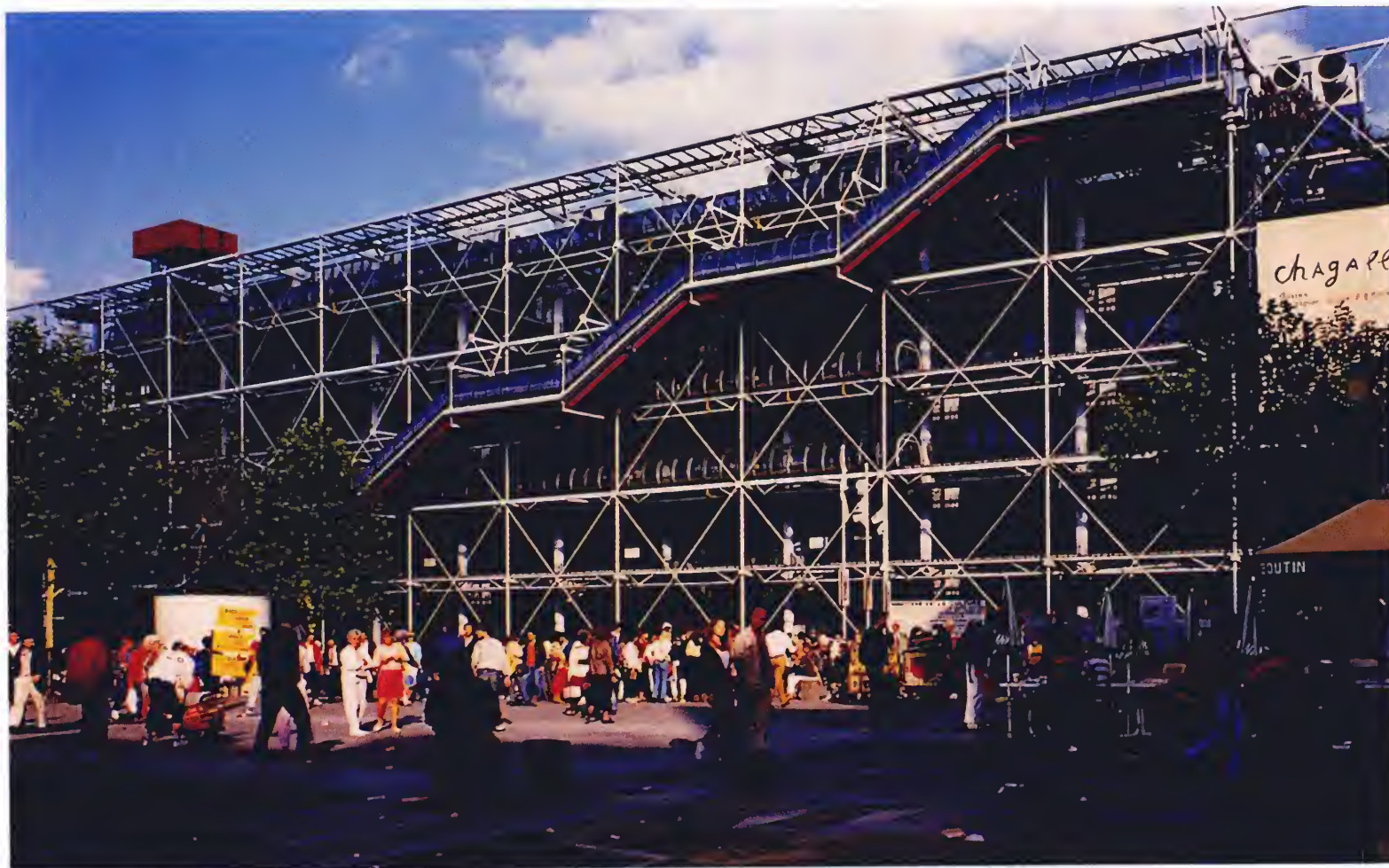


图730：乔治斯蓬皮杜国家艺术和文化中心（1972年~1977年），巴黎。



图731：现代艺术博物馆（1987年~1991年），法兰克福。

艺术博物馆的空间

当艺术博物馆成为迎接挑战和满足观赏需要的“人间殿堂”之时，博物馆的展览空间也经历了飞速的变化。

在阿尔弗雷德·巴尔管理下的现代艺术博物馆，早期的艺术展览通常按年代顺序展示作品，例如，“国际风格”（1932年）展、“立体派和抽象派艺术”（1936年）展、“我们时代的艺术”（1939年）展等。在纽约现代艺术博物馆的展品解说中，将“现代”艺术的发展，从野兽派和立体派按顺序排到抽象派，囊括了设计、制造和建筑等各个领域。该馆还特意在灯光明亮的区域，只展示白色的墙，上面不悬挂任何展览品，此举意味着艺术的理性和秩序。



图732：左上图，纽约现代艺术博物馆，“立体派和抽象派艺术”展示厅的布置场面，1936年3月2日到4月19日。

图733：右上图，纽约所罗门·R·古根海姆博物馆（1956年～1959年）内部空间，所罗门·R·古根海姆博物馆开业典礼，1959年10月21日。

图734：下图，新国家艺术馆（1962年～1968年），柏林。



弗兰克·劳埃德·赖特设计的所罗门·R.古根海姆博物馆于1959年完成。该博物馆最初是以建造“精神的殿堂”为目标，介绍西方的自由主义和精神的價值，以改变众多东欧人只接触象征性的“现实主义”艺术的情况。赖特设计的这一建筑的显著特点之一是采用倾斜和弯曲的墙面悬挂绘画，墙面围绕形成一个盆形空间。这种空间对游客的吸引程度，不亚于展览作品本身。位于柏林的密斯·凡德罗新国立艺术馆（图734），代表

了“国际风格”艺术博物馆最后的成就。

由法兰克·格里设计的比尔博·古根海姆博物馆1997年落成（图735），而这座艺术馆展览空间的复杂程度，可能使其他任何类型的建筑相形见绌。艺术博物馆之间争奇斗艳的程度，丝毫不逊于艺术作品之间的竞争。由斯蒂芬·霍尔设计的赫尔辛基现代艺术博物馆（1998年），结构紧凑，形状优美，为著名艺术博物馆的发展更增添了浓重的一笔。

布兰登·泰勒



图735：比尔博·古根海姆（1994年~1997年），比尔博，内景。

作者后记

本书第一部分选登的开篇绘画是原位于雅典巴特农神庙的《埃尔金大理石雕》，这些大理石雕塑现收藏于大英博物馆内雄伟恢弘的杜维恩展厅。1801年到1803年间，埃尔金伯爵从当时统制希腊的土耳其权贵手中购得了这些雕塑，从此这些石雕就被命名为埃尔金大理石雕。1962年，杜维恩伯爵动用自己的财富，将这些雕塑重新复原。在当时，杜维恩伯爵是经销文艺复兴时期名家作品的主要商人。杜维恩伯爵支持并推动了从意大利出口以及鉴定伯恩哈德·贝伦森（1865年~1959年）创作的艺术品。伯恩哈德是一位美籍立陶宛艺术家，也是研究意大利文艺复兴时期绘画的权威人士。本书选登的最后一幅图片是古根海姆博物馆。这座博物馆于1997年在比尔博落成并对外开放。古根海姆博物馆是由美国慈善家所罗门·R·古根海姆创立的基金会出资修建的。比尔博的古根海姆博物馆是全世界四座古根海姆博物馆中之一，主要保存和展示美国和欧洲的现代艺术。第一座古根海姆博物馆位于纽约，是由法兰克·盖瑞·莱特设计的。这座博物馆采用了壮观雄伟的螺旋形结构。法兰克·盖瑞为比尔博设计的古根海姆博物馆，装饰着奢侈的钛合金，似乎在宣告这样一个观点，即陈列艺术的殿堂本身就应该是一件艺术品。位于历史古城的比尔博古根海姆博物馆夸张且引人注目，不仅代表了所罗门·古根海姆的慷慨义举流芳百世，更宣告了这座博物馆是西方高等艺术的文化中心。不仅如此，比尔博博物馆是设计者盖瑞丰富创造力的丰碑，也是西班牙展现巴斯克的国际地位的重要视觉象征。

本书所选登的艺术图片，不仅仅展示了历史长河中的艺术精品，而且还涉及到富有的收藏家、贵族收藏家、艺术个体经销商、历史学家和博物馆在艺术世界的重要职责。虽然编辑在编排这些图片的时候并非刻意为之，但是这些图片却井然有序地娓娓道出了过去和现在的艺术创作依赖于一系列的媒介。这些媒介决定着什么艺术品将保存下来，谁能有望拥有它，它会在什么地方，什么样的环境会影响它的外观，以及影响人们欣赏艺术的艺术观念体系。

从表面上看，那些仍保存在原位的艺术作品，比如本书选登的卷首插图——由米开朗基罗创作的西斯廷天顶画，人们在欣赏的时候似乎并不受到上述媒介作用的影响和干涉。的确，

由日本电视台主持赞助的修复清洗西斯廷天顶画的计划，十分引人注目，但却众说纷纭。这项修复计划的目的是为了让我们眼前。而这项修复工作在早先几乎无法实施。不过，自从对公众开放以来，每位去过西斯廷教堂的游客，都深味了西斯廷教堂拥挤不堪的狭窄甬道，以及比肩接踵的人群，还有用各种语言播放的提醒他们保持安静的游客提示。在游客离开的时候，还会碰上有人推销和米开朗基罗有关的旅游纪念品。这一切都让人们很难享受艺术家和赞助者刻意营造的欣赏环境。米开朗基罗受雇创作的关于万物初始的宏伟壁画——《创世纪》和《堕落》，旨在装饰这座基督教圣殿的天顶。在这座教堂里，罗马教皇享有至高无上的地位，并且控制着教徒对于上帝的礼拜。而教皇对教徒的无上权力，更通过效命于教皇的红衣主教来增强。因此，以参观西斯廷天顶壁画，以及瞻仰米开朗基罗的艺术杰作为目的的梵蒂冈博物馆之行，与文艺复兴艺术崇拜者到教皇教庭的教堂中观览，是两个完全不同的观赏概念。这后来产生的转变，使我们认识到，艺术史研究的主要任务是以倒记时的方法，研究艺术作品所产生和存在的视觉、社会、政治和精神等各方面的环境，以便帮助我们根据不同的时空环境来欣赏艺术作品。

本书的宗旨是从过去和现代的视角来帮助读者欣赏浩瀚艺术长河里的艺术作品，并且运用我们对艺术的理解，使我们在欣赏艺术作品的时候结合历史的内涵，尽可能地理解作品的原创意义。这是一个不断探索的过程，而每一位观众都是积极地参与其中。而在这一孜孜不倦的探求当中，观众所遇到的问题和我们所提供的参考答案，都具有同等重要的意义。

连贯和修改

本书中选登的第一幅二维的图像，描绘了阿提卡的葬礼习俗。这幅绘画被描绘在一个标志着墓葬地的陶瓷器皿上，以圆滑的线条勾勒了人物和马匹。而书中所选登的第一尊雕像，是阿提卡青年男子大理石雕像，用于纪念一位名为克洛伊索斯的死去的斗士。而另两张较晚一点的古代艺术作品的图片，《被哈德斯绑架的珀耳塞福涅》和触人心怀的罗马大理石雕塑《受

到重创而垂死的凯尔特鼓手》（根据帕加马的伊皮哥努斯创作的铜像），则展现了古代艺术家逐步发展的复杂的自然写实风格，其中包括艺术家对于人体在空间运动中的处理，对于艺术材质的处理，以及人像的自然逼真程度。而古代艺术家对于人像的栩栩如生的刻画，是最为突出的艺术创作进展。

如果我们再来看一看四件最近的艺术作品，其中包括埃里克·费什尔（图712）创作的具象表现主义绘画，彼德·哈利（图721）创作的抽象布面油画，杰夫·孔斯（图718）创作的闪光金属兔，以及科尼利亚·帕克（图719）创作的悬垂在天花板下的用花园木棚爆炸碎片创作的艺术品，那么就能分辨出欣赏现代主义艺术和古代艺术作品之间的共性。例如，像玩具一样的“闪光金属兔”，从逼真的角度来引发观众心中对这件艺术品可能且复杂的共鸣，从而传达出一种恒久的愉悦。哈利创作的几何抽象绘画，尽管没有采用明显的具象表现手法，但是却在令我们眼花缭乱的同时表现了形状与形状、轮廓和轮廓、颜色和颜色等关系之间长存的魅力。采用方向性的光线来表现内部形式的图像，代表了艺术家在竭力保留色彩质地的同时，将颜色转变为幻像的风格，已经炉火纯青。帕克用爆炸花园木棚残片制作的艺术，被看作是时间停止的刹那，而这一点恰恰是任何具有叙事性的静态艺术作品的特点。

诚然，这些艺术品之间存在着巨大的差异。最主要的是，后世艺术家根据他们在艺术界的作用，对作品的主要特点进行定位。孔斯创作的简化艺术作品《兔子》“面带微笑”，显而易见是汲取了“高级艺术”的创作理念，而且自然逼真地刻画了动物。因此，孔斯的创作风格其实和数个世纪以来的雕塑家们异曲同工。哈利的绘画则通过图形展现了电路元素，自觉地参考了早期极简抽象主义的模式。费什尔创作的具象表现主义绘画，似乎是和非具象表现主义绘画及传统上以颜料创作的绘画具有某种共性；而帕克则创作了具有“装置艺术”风格的作品。相对于非象征性艺术作品和以颜料作画的艺术创作而言，仿佛是经过深思熟虑的构思。装置艺术是一种艺术表现形式，将美术馆的空间看作是展示艺术作品的舞台，但是在几个世纪前却找不到和帕克具有同样创作理念的艺术家。这四位现代艺术“巨匠”的作品风格各异，但是却拥有一个共性。那就是他

们都生活在一个兼收并蓄了各种艺术风格，而且融合了各种艺术媒体和艺术意义（有时候在一个艺术家的全部作品中）的艺术环境中，而且他们都有意识地参照了既定的、代表艺术历史特征的美学准则。不过，我们已经看到，即使在古典主义时期，后世的艺术家们也会自觉地参考早前艺术创作的模式。这些艺术家不仅仅模仿早先的艺术创作，而且在艺术作品中融合了早先艺术的特色。无论从哪个方面看，值得注意的是我们所认为的后世艺术创作的特色，至少在起初的萌芽阶段和古希腊、罗马的艺术家以及艺术评论家所推崇或者展现的艺术风格具有相似性。

提到艺术“萌芽状态”所表现的特点，就意味着人类发展的过程，即生老病死，也同样适用于艺术史。在前言中，我们谈到艺术史发展中的问题，以及有关的进展情况。我认为，回顾本书编纂的历程，审视我们是否囊括了各种千变万化的艺术创作形式，或者说本书是否促进了永无止息的艺术发展，作为后记（决不是结论）是非常合适的。

艺术的继承和发扬

在艺术的海洋中，并不是每一件最终被证明是可能的事情，都会在艺术史的某一时间内成为可能，即使在当今这个被现代艺术家认为只要能想得到就能做得到的世界里也不例外。例如，中世纪没有自由流派的风景画。鉴于当时艺术的功能，一幅准确地描绘出地形的乡村风景画，并不能直接影响一座教堂的内部布置，而当时的民间艺术创作也还没刻意表现田园牧歌式的风景。随着风景画的不断发展，到17世纪风景画已经自成一派。这一点说明了艺术演变的一个原因，即艺术家和那些与艺术创作、艺术鉴赏有关的人，探索了新的艺术领域，并且对艺术的范畴进行重新定义，从而改变了艺术。艺术家、赞助人和其他机构的作用是艺术变化产生的必要条件，但这本身并没有完全解释艺术为什么会变化。艺术史的一个职能，是审视那些划定政治、社会、金融、宗教、知识和美学领域之间界限的复杂的基本条件。艺术的演变正是在这些领域内得以产生和发展的。解释艺术演变没有固定的模式。如果一定要指定某种原因，必将不可避免地被下一个问题难住，那就是什么原因产

生了上述的艺术变化原因。每一种情况都必须根据当时复杂而又往往混乱的生态环境对其价值进行分析，我们必须记住在与艺术创作背景的相互影响下，艺术图像具有促进艺术发展的作用，而并非消极地服务于其他影响艺术创作环境的因素（无论是稳定的还是非稳定的创作环境）。

本文早先从生物学的角度，以人类生老病死的循环来比拟艺术，适用的氛围非常广泛，比如，在“文艺复兴的诞生”和“透视的再生”等处都有类比，因此它可以有效地帮助我们检验上文中提及的艺术变化和发展问题，我们可以根据艺术的形式、风格和媒体等方面，按顺序追溯其发展的轨迹，所以艺术必然是不断“进化的”。虽然生物进化是从“人类的兴起”的角度出发的，这意味着生物朝“最高级”的智慧生命形式发展，从生物的突变、分散化、特化、灭亡、存活和复杂化（从个体和群体的角度）等角度来看待更为恰当。

我们没有理由认为，在人类出现之前数百万年前产生的，如今依然存在的一种“原始的”生命形式，就一定不如“人类”成功。相反，可能会是，如果我们不幸引起了灾难性的环境变化，“原始的”生命形式将会比复杂的生命形式更具有生命力。在这个系统中，阿米巴原虫的排列并非“低于”人类，我们只能说阿米巴原虫较之人类的进化程度而言，相对落后。恰当地说是它少进化了一点。

假如我们采用同样的观点来看待视觉艺术，那么也会目睹类似的突变、分散化、特化、灭亡、存活和复杂化等过程。一些简单的早期的艺术形式，例如图案装饰，历经岁月而保留下来；而另外一些艺术形式，例如装饰有圣坛雕刻方格的多联屏祭坛装饰，如今早已不知所终（除了偶尔复古流行的形式之外）。假如我们审视艺术的形式、风格、主题、意义等方面，也都能看到明显的进化迹象。如果我们再来看一看祭坛装饰，可以看到从前装饰着多块方格的祭坛装饰，演变为更加统一的艺术形式，并在透视的空间背景下以一块单独的主要装饰板为中心。或许作为艺术发展的重要例子，透视本身也是经历了从发明和完善，到以各种复杂的形式成功地发展起来的一种艺术技巧。17世纪荷兰的艺术家就已经能够设计复杂的画内空间，并且根据透视的原则刻画上面的物品。这些艺术家的透视技巧，远远超过了马萨乔在15世纪的绘画中所表现的透视技巧。不过，我们却不能断言马萨乔的艺术不如那些在17世纪懂得透视原理的画师。但是，如果我们认为马萨乔为荷兰艺术成就迈出了第一步，那也是错误的。而我们更不能将在艺术发展期创作的作品视为“过渡期”的作品，或者“预示”着后来的艺术发展的象征。因为没有任何一位艺术家创作的作品具有“过渡性”或者“预示性”。艺术家在某个时代、某个地方创作具有

自己个性特色作品，而并非是为了让自己的创作成为其他作品的“跳板”。只是后来的艺术家在研究和发展早期艺术作品的时候，才发现它们之间存在某种前后顺序或者演变发展。艺术演变发展的过程并非具有某种不可逆转的特性，只是后来的艺术成就使得以前的艺术创作看起来是“水到渠成”的过程。

不断发展的艺术创作可以被视作是艺术创作各个方面的进展。艺术作品的主题通常更加广泛，包揽了以前从未涉及的内容，虽然其中某些主题（比如一些颇受学术界青睐的取自古典主义远古时期的模糊道德故事）实际上已经过时。以画叙事的表达方式可以分为不同的阶段。在这些阶段当中，更复杂微妙的表达效果替代了基本的叙述方法，不过这种复杂的叙事表达也不可避免地受到重新回归简约的风潮影响。再举另一个例子，自文艺复兴时期到19世纪，罗马的肖像画法在逼真性方面出现了重大进展，但是也有人认为这种风格过于公式化，实际上是艺术的倒退。艺术家应用艺术材质的能力，通过知识和技巧（例如铸铜术）经验的积累，也得到了提高。更普遍的是，可用于艺术材质的范围随着时间的推移而逐渐扩大。新的艺术媒体的出现和新技术的发明存在着千丝万缕的关系。一方面，新媒体的发现往往是由于艺术家刻意追求一种新的艺术效果；而另一方面，一种新媒体可以不需要通过艺术创作（例如电脑）而产生，但是却可以被用来创作新的艺术效果。在多数情况下，上述这两种模式都不是以最简单的形式表现出来的。我们已经看到，不仅是艺术性作品创作中可以使用文字，而且由于受到艺术行业宣传的影响，创作者的美学意识和机构价值观都出现了巨大发展。这种意识不会轻易丧失或逆转。

从生物进化论的角度来看待艺术所具有的局限性与其应用功能一样明显。艺术的演变是有目的的演变，并且在演变过程中经过艺术机构的刻意推动，而不是毫无计划的突变和自然选择。例如，朝更复杂化或更好地控制空间发展的艺术进化规律，可以被一个艺术家以回归早期艺术的“更纯粹的”价值为目的而蓄意地逆转。变化的周期性规律是回归早期的艺术模式，无论是文艺复兴时期的艺术家追求类似于古代的风格，还是毕加索在创作中应用“原始”雕塑的特征。这些回归都可能导致艺术创作具有新的复杂特性或者简单化。

艺术和作为达尔文理论基础的物种不存在一对一的关系，也和最近传扬的作为物种基本单位的基因没有任何对应关系。我们可以看到以媒体、形式、类别、主题和地点等不同标准定义的艺术类别。各种幻灯片和摄影收藏集中所采用的不同分类法，以及在同一收藏中的一部分常常应用的不同种类的分类法，表明了我们所面对的事物，不同于生物学家从自然进化结果中得出的分类方法。

因此，我们在艺术中所看到的只是一种演替，有时可以合理地描述为进化的发展，或是代表它中间某一个或多个方面的发展，但是我们却没有看到进步，如果这里所说的进步是指某事物从一方面逐步变为更好或更高级状态的意思的话。诚然，正如我们所目睹的，艺术的某种发展，是有意识地颠覆“高级的”艺术形式，并推崇“原始的”艺术形式。最重要的是，本书中所展示的极其丰富的艺术创造性，那些既能让人欢笑，也能让人悲伤；既能让死灰复燃，也能创造新生；既能满足又能剥夺任何个人和组织意愿的创造性最终摧毁了我们试图对艺术进行归纳解析的信心。而这种方法正是我们用于观赏分析这些艺术作品所采用的。假如没有预期设想的目标，我们无法积极地分析这些艺术作品。艺术史学家所面临的两难处境，是如何使得我们对艺术史的期望更精准，并使得我们所欣赏的艺术包罗万象，而不至于被各种限制拌住手脚，并且严格地规定什么是我们应该欣赏的“艺术”。

感谢和疏漏

尺素寸心，假如我以歉意来结束本书的话，显然并不妥当。这是因为本书的众多作者齐心合力为读者奉献了一本丰富多彩的艺术大全和艺术欣赏技巧指南。

不过，平心而论，在撰写这本艺术史的时候，本书不得不作出一些筛选和排除，有些虽然是经过特殊考虑后才作出的决定，但是仍尚欠稳妥，还有一些遗漏则可能是出于编辑时的疏漏（目前尚未认定，因此无法明示）。

本书中有关拜占庭艺术的部分存在纰漏，例如，我们在分析拜占庭艺术的时候决定以欧洲和（后来）西方发展历史为

中心，这也就相当于解释了为什么本书没有包括土耳其和“近东”地区的拜占庭艺术。东亚地区，尤其是俄罗斯的早期艺术传统，也没有被包括在本书内，虽然俄罗斯对艺术的发展发挥了重要作用。此外，书中对于凯尔特艺术的描述有些失于零乱。我尤其对于本书没有收录公元前几个世纪的那些精美的凯尔特金属艺术作品而感到遗憾。西方的艺术虽然流传并深入到非西方地区，但是我们却并没有试图在本书中涉及“远东地区”的艺术。显然，这些地区丰富的历史渊源传统，需要专门另立篇章。但是，有一些国家、地区和种族的读者们会质疑本书为什么没有涉及他们的艺术。

从广义上说，任何一本诸如此类的艺术史，都会根据自身的供需原则而定。文献中所谈到最多的部分，往往是最为人所知的，因而不可避免地需要编者的注意，因此在编辑图片和文字的时候，编辑不得不依赖从前专业的编辑经验来安排本书的排版和设计。此外，我们确实听从了编辑的意见，对艺术史学科的现状以及西方的艺术进行了综述。我们不得不承认，任何一本历史纪录，无论它们多么完善，都不能涵盖所有的内容。因此，我们刻意保留了本书的诸多作者对于艺术的态度和看法。因为这样一来，读者们会明白我们试图积极地欣赏和诠释艺术，而并非消极地总结艺术。

最后，观赏艺术是不需要理由的。艺术既不会果腹，更不会保暖、驱病。但是很多人却无法远离艺术，因为艺术从视觉上，知识上，以及心理上，满足了人类最基本的需求。而本书的编纂目的，正是在此。

马丁·坎普

艺术大事记

希腊艺术原型几何时期 约公元前1100年至约公元前900年
希腊瓶画出现几何图形花纹

希腊艺术几何时期 约公元前900年至约公元前700年
希腊艺术出现动物和人物图像

希腊艺术东方化时期 约公元前700年至约公元前600年
希腊艺术受到埃及和中东的影响，此时还出现贵族对艺术的资助和支持

c.630 约公元前630年，发现迄今最早的大理石男子雕像

希腊艺术古风时期 约公元前600年至约公元前480年
青年男子雕像和青年女子雕像；瓶画艺术的黑绘风格和之后的红绘风格；希腊僭主资助和支持艺术

c.520 约公元前520年，红绘风格替代黑绘风格

希腊艺术古典时期 约公元前480年至约公元前323年
随着雅典的崛起，艺术在雅典蓬勃发展

447 公元前447年，开始修建巴台农神庙

由于马其顿人对艺术的资助，艺术发展欣欣向荣

希腊艺术的后古典时期 约公元前323年至约公元前168年
希腊文明开始向外传播，艺术蓬勃发展，尤其是在马其顿，埃及和帕加玛地区

c.210 约公元前210年，罗马征服西西里和意大利南部，将希腊艺术带回罗马并在公共场所和私人宅院里展览这些艺术品；古希腊艺术家来到罗马；罗马艺术开始兴旺

同期重要历史事件

古希腊和东方开始贸易，采纳腓尼基人的字母表，发展城市，殖民地和贵族统治

776 公元前776年，首次奥林匹克运动竞赛，此后成为奥林匹克竞赛的传统日期
c.700 约公元前700年，希腊将西西里和意大利南部变成其附属殖民地；古希腊僭主的地位开始升高；科林斯（哥多林）享有主导权利
630 公元前630年，希腊将埃及的诺克拉底斯城变成殖民地

c.600 约公元前600年，雅典开始崛起

510 公元前510年，雅典爆发拥护共和主义的革命
490 公元前490年，希腊人经过长期的激战击败波斯人
480 公元前480年，希腊人在萨拉米斯之战中击退波斯人
478 公元前478年，雅典王朝创立

449 公元前449年，伯利克里为雅典建筑举行落成典礼
431 公元前431年，雅典和斯巴达之间爆发伯罗奔尼撒战争
404 公元前404年，雅典战败
399 公元前399年，苏格拉底（古希腊哲学家）被处以死刑
公元前336~前323年，亚历山大大帝统治马其顿王国（古代巴尔干半岛中部一奴隶制国家），公元前334年，入侵亚洲）
公元前323~前168年，古希腊统治者统辖地中海东部地区

279 公元前279年，凯尔特人入侵希腊
237 公元前237年，帕加玛国王阿塔罗斯一世打败凯尔特人
212 公元前212年，罗马人占领西西里的锡拉库扎（意大利西西里岛东部一港市）
209 公元前209年，罗马人侵占意大利南部港市塔兰托

公元前 2 世纪到 1 世纪 后罗马共和国时期

168 公元前168年，罗马征服马其顿王国

艺术大事记

12世纪～15世纪的哥特风格

彩色玻璃镶嵌画、泥金彩绘手抄本、建筑式雕塑以及墙画等大都强调线条而且按照固定的程式

圣·丹尼斯修道院大教堂于12世纪40年代装配玻璃窗

11811181年，凡尔登的尼古拉斯在克劳斯特诺伊堡（又称新堡）的讲道台签名

12201220年，坎特伯雷大教堂的东翼装配了玻璃窗
约1220年～1235年，夏特尔大教堂装配玻璃窗

12601260年，尼古拉·比萨诺完成了比萨洗礼堂讲坛装饰

公元14世纪～16世纪的文艺复兴艺术风格

自然写实风格和透视法的高度发展时期；艺术家开始凸现个人风格

13001300年，乔瓦尼·比萨诺（约1250年～约1315年）为皮斯托亚市的圣·安德里亚大教堂（1298年～1300年）雕刻了布道坛；约1300年，彩绘玻璃制作发明了新的“黄色玻璃”
1305年～1313年，乔托创作了帕多瓦的《阿瑞那教堂壁画》

1307年～1339年，约克大教堂中殿装配了玻璃窗

1308年～1311年，杜乔为锡耶纳大教堂创作《圣母与圣婴祭坛画》

约1325年～1330年，Konigsfelden的圣芳济修会教堂装配玻璃窗

13361336年，安德里亚·皮萨诺完成了《佛罗伦萨洗礼池青铜大门装饰》

自1337年到1340年期间，安布罗吉欧·洛伦采蒂创作了油画《好政府与坏政府的寓言》

约1380年～约1400年，牛津大学新学院的布尔日大教堂以及温彻斯特学院都装配了“国际风格”彩色玻璃窗

14031403年，洛伦佐·吉贝尔蒂完成了佛罗伦萨洗礼池的第二对青铜大门装饰

1411年～1413年，多纳太罗完成了佛罗伦萨圣弥额尔教堂（又译作圣米迦勒教堂）的布商公会壁龛中的大理石雕像《圣·马可》

c1413约1413年，勃鲁奈勒斯挈开创透视布板画

14231423年，史上最早记载的木刻版画问世
约1424年～1427年，马萨乔和马索利诺合作完成了卡尔米内教堂的布兰卡奇礼拜堂壁画
洛伦佐·吉贝尔蒂完成了佛罗伦萨洗礼池的第三对青铜大门装饰

约1426年～1427年，马萨乔创作了《三位一体》宗教画

14281428年，翁布里亚画派画家皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡完成了油画《基督受难》

14341434年，扬·凡·代克创作了《阿尔诺菲尼的婚礼》嵌板油画

14351435年，利昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂创作了《绘画论》

14371437年，菲利波·利比创作了《巴贝多瑞祭坛画》

14381438年，弗拉·安吉利科创作了《圣·马可祭坛画》

同期重要历史事件

1095年～1099年，第一次“十字军”东征
圣·多米尼克（公元1170年？～1221年）
亚西西的圣方济（意大利语，圣·弗朗西斯科，1182年～1226年）

1198年～1215年，教皇英诺森三世巩固教会势力
12041204年，西方“十字军”东征从拜占庭手中夺走君士坦丁堡。
圣·托马斯·阿奎纳（约1225年～1274年）
1236年～1240年，蒙古人征服俄罗斯。

12641264年，耶稣基督圣体节正式成立

12901290年，开始修建佛罗伦萨大教堂

12911291年，穆斯林占领阿克里（以色列西北部一港口城市），“十字军”在巴勒斯坦的最后一个城邦。

13021302年，波尼法爵八世（又译为卜尼法斯八世）宣布教皇对世俗享有绝对的管辖权

13051305年，法国国王菲利普四世（又称腓力四世）在亚维农囚禁了波尼法爵八世，即史上著名的巴比伦之囚（或成阿维尼之囚），对波尼法爵八世囚禁一直延续到1377年

13081308年，意大利诗人但丁（1265年～1321年）创作了《神曲》

1338年～1453年，英法百年战争

1348年～1349年，欧洲爆发黑死病

13871387年，英国诗人乔叟（1340?年～1400年）创作了《坎特伯雷故事集》

13961396年，古希腊文化在佛罗伦萨复兴

15世纪20年代至30年代，建筑师菲利波·布鲁内莱斯基为佛罗伦萨大教堂设计并建造了圆顶

14341434年，科西莫·德·美第奇统治佛罗伦萨

艺术大事记

1446	1446年，出现史上最早记载的雕版版画
1453	1453年，多纳太罗创作的《加塔梅拉塔骑马纪念雕像》被树立在帕多瓦圣·安东尼奥长方形大教堂外面 约15世纪60年代，首次出现了带花押字母装饰的雕版版画
1475	1475年，意大利画家和版画家安德里亚·曼坦那创作了《Camera degli Spori》
1481	1481年，列奥纳多·达·芬奇（又译为莱昂纳多·达·芬奇）创作了《东方三博士来拜》（又译为《贤士来朝》；约1481年，彼得·汉默尔受雇为纽伦堡的圣·洛伦佐巴黎大教堂创作《沃卡姆彩色玻璃窗画》
1495	1495年，阿尔布雷特·丢勒探访意大利；安德烈·德尔·委罗基奥（又译为安德烈·德尔·韦罗基奥）创作的《勇猛的克里奥尼纪念骑士像》在威尼斯落成
1497	1497年，列奥纳多·达·芬奇完成了油画《最后的晚餐》
1498	1498年，丢勒创作的第一本带整版插图的木刻版画《启示录》在纽伦堡出版
c.1500年	约16世纪，出现了第一幅蚀刻版画
1504	1504年，米开朗基罗创作的《大卫雕像》落成
1505	1505年，乔瓦尼·贝里尼创作了《圣·萨卡利亚教堂祭坛画》 1505年~1507年，阿尔布雷特·丢勒旅居意大利
1508	1508年，出现了最早记载的明暗对比法木刻版画 1508年~1512年，米开朗基罗完成了《西斯廷教堂天顶壁画》 1509年~1512年，拉斐尔创作了梵蒂冈的《签字厅装饰壁画》
1511	1511年，纽伦堡出版了丢勒创作的版画《圣母玛丽亚的生平》
1513	1513年，出现迄今为止最早记载的蚀刻版画；1513年或者1514年，丢勒创作了版画杰作（其中包括《骑士、死神与魔鬼》《书斋里的圣哲罗姆》和《忧郁之一》） 约1515年~1518年，提香创作了《圣母升天图》 1517年~1519年，拉斐尔创作了《Loggia di Psiche》 1518年~1519年，安德烈亚·德尔·萨托旅居法国 矫饰主义流派（又称风格主义） 16世纪流行的绘画流派以夸张的形式和色彩为特色
1527	1527年，雅可波·桑索维诺到达威尼斯
1530年之后	罗素·菲尔伦蒂诺到达法国
1532	1532年，汉斯·荷尔拜因定居英格兰 1532年，弗朗西斯科·普利马提乔在法国
1534	1534年，米开朗基罗离开佛罗伦萨奔赴罗马；同年，巴乔·班迪内利创作的《赫尔克里斯和魔鬼卡克斯》组雕揭幕
1536	1536年，路德教传播到斯堪的纳维亚；1536年到1540年，英国的修道院被遣散

同期重要历史事件

1453	1453年，奥斯曼土耳其占领君士坦丁堡
c.1456	约1456年，加顿伯格印刷了《圣经》 1462年至1492年，素有“伟大的洛伦佐”之称的洛伦佐大公统治佛罗伦萨
1469	1469年，开始翻译古希腊哲学家柏拉图的《对话》
1492	1492年，哥伦布航海旅行到达加勒比海
1494	1494年，法国国王查尔斯八世（又称查理八世）入侵意大利
1497	1497年，让·卡伯特到达拉布拉多（北美哈德逊湾与大西洋间的半岛）
1498	1498年，瓦斯科·达·伽马到达印度
1500年	1500年，荷兰学者以及神学家伊拉兹马斯（又译为伊拉斯谟斯）创作了《阿达及亚》
1501	1501年，第一批非洲奴隶被运到加勒比海地区 1505年~1515年，葡萄牙人在印度洋和远东地区开创了通商贸易王国
1511	1511年，荷兰学者以及神学家伊拉兹马斯（伊拉斯谟斯）创作了《愚人颂》
1514	1514年，天花疫病传播到南美洲
1516	1516年，意大利政治家和历史学家马基雅弗利（1469年~1527年）创作了《邦主鉴》（又译为《君主论》）
1517	1517年，新教宗教革命爆发：北欧出现反偶像主义运动
1519	1519年，赫南·科尔特斯征服墨西哥城
1523	1523年，宗教革命席卷瑞士
1527	1527年，神圣罗马皇帝查尔斯五世的军队洗劫罗马
1528	1528年，巴达萨尔·卡斯蒂利奥内发表《廷臣论》
1529	1529年，奥斯曼土耳其军到达维也纳边界
1532	1532年，法国作家拉伯雷创作了《巨人传》之一《高康大》
1533	1533年，法国作家拉伯雷创作了《巨人传》之二《庞大固埃》
1534	1534年，亨利八世成为英国教廷的最高领袖；同年，耶稣会成立 1535年~1541年，米开朗基罗为西斯廷教堂创作了《最后的审判》

艺术大事记

1537	1537年，荷尔拜因成为国王亨利八世的宫廷画师 1537年，以及1540年～1545年，本维努托·切利尼在法国
1550	1550年，瓦萨里出版了第一版《艺术家的生涯》；位于墨西哥Hidalgo的Ixmiquilpan教堂壁画可追溯到约1550年。 1551年～约1554年，皮耶特·勃鲁盖尔旅居意大利
1554	1554年，切利尼的《柏修斯和美杜莎》揭幕 1556年～1559年，提香创作《戴安娜与阿特泰恩》（又译为《狄安娜与阿克泰翁》）
1557	1557年，鲁多维克·多尔契出版了《戴安娜与阿特泰恩》 约1558年～1586年，皮埃罗·坎迪多（又称皮特·德·维特）在意大利定居 1558年或者1559年之后，詹博洛尼亚（让·德·布洛涅）旅居意大利
1560	1560年，阿曼纳蒂受雇创作佛罗伦萨萨塞诺利亚广场的海神喷泉雕塑 约1560年左右，丹尼斯·卡威特来到了意大利 约瑟贝·阿钦波多在1562年～1587年到维也纳和布拉格
1563	1563年，艺术绘画学院在佛罗伦萨创建 1565年～1575年，巴托洛梅乌斯·史普兰格旅居意大利
1568	1568年，瓦萨里出版了第二版《艺术家的生涯》；约1568年，皮耶特·勃鲁盖尔创作了《农民舞蹈》 1573年～约1577年，卡尔·凡·曼德尔旅居意大利；1573年后，弗里德里希·萨斯特里斯旅居慕尼黑 约1574年～约1591年，德国矫饰主义画家汉斯·冯·亚琛在意大利
1579	1579年，西班牙绘画大师埃尔·葛雷柯创作了《三位一体》
?1580	1580年（待考证），费尔南多·德·阿尔瓦·Ixtlilxochitl创作了插画手抄本“Ixtlilxochitl” 1582年～1589年，意大利画家利奥·莱奥尼旅居西班牙
1583	1583年，詹博洛尼亚创作的《强暴萨宾妇女》雕像揭幕 1585年～1588年，弗德里克·祖卡罗旅居西班牙 亨德里克·戈尔齐乌斯（又译为亨德里克·霍尔齐厄斯）于1590年～1591年在意大利 1597年～1600年，巴洛克画家阿尼巴尔·卡拉齐创作了《法内斯艺术画廊天顶画》 1598年～1602/1603年，N.希里亚德创作并出版了《肖像画艺术》
巴洛克艺术起源于约1600年 将自然主义、理想主义、复杂繁琐的空间和装饰等融合在一起 1600年～1608年，鲁本斯旅居意大利；阿尼巴·卡拉齐和卡拉瓦乔在约1600年～1601年为罗马的圣玛丽亚·德·波波洛大教堂（又译为罗马人民圣母堂）的切拉西小堂创作了绘画	

同期重要历史事件

1541	1541年，加尔文开始在日内瓦传教
1543	1543年，哥白尼在德国纽伦堡出版《天体运行论》；同年，维萨里（又译非萨留斯，一位女外科手术医师，被誉为解剖学的鼻祖）发表了《人体的构造》 1545年～1563年，“天特会议”制定颁布了天主教教义
1549	1549年，耶稣会传教士到达日本
1556年～1598年，菲利普二世统治西班牙	
1558年～1603年，伊丽莎白一世统治英国	
1559	1559年，阿米欧翻译了普鲁塔克的《希腊罗马名人传》（又译作《传记集》）；同年，胡格诺派确立了新教的法国宗教会议
1566	1566年，荷兰教堂落成
1572	1572年，圣·巴托罗缪日大屠杀（法文为Massacre de la Saint-Barthélemy），基督教会的暴民在法国宗教战争期间大肆屠杀胡格诺教徒（法国加尔文主义新教徒）的浪潮 1572年～1648年，丹麦反抗西班牙的统治
1580	1580年，西班牙吞并葡萄牙
1588	1588年，英格兰打败西班牙舰队
1590	1590年，威廉·莎士比亚开始了戏剧写作生涯 1594年，《南特敕令》签署颁布。（这条法国国王亨利四世签署的敕令承认了法国国内胡格诺教徒的信仰自由，并在法律上享有和公民同等的权利。而这条敕令也是世界上第一份有关宗教宽容的敕令）
1600	1600年，英国东印度公司成立
1601	1601年，基督会传教士到达中国传教
1602	1602年，丹麦东印度公司成立

艺术大事记

1604	1604年，伊萨克·奥立弗成为丹麦皇后安娜的画师
c.1605	约1605年，贝尼尼到达罗马
	1610年~1767年，耶稣会指导巴拉圭-巴拉那盆地的艺术家们创作
	1616年~1617年，鲁本斯创作了《将圣体卸下十字架》
1623	1623年，委拉斯开兹成为西班牙国王菲利普四世的宫廷画师
	1629年~1630年，鲁本斯旅居伦敦
1632	1632年，凡·代克成为英国国王查尔斯一世的御用画师 意大利画家彼得罗·德·科尔托纳在1633年~1639年为罗马的巴贝里尼宫创作了《神意的胜利》天顶画
	1637年~1644年，荷兰画家阿尔伯特·埃克豪特旅居巴西
	1638年~1639年，弗兰西斯科·德·苏巴朗（又译为祖巴兰）在赫雷斯-德拉-弗龙特拉修道院和瓜达鲁贝（瓜达露佩）修道院创作了一系列有关天主教加尔都西会的绘画
1642	1642年，伦勃朗创作了《守夜》；同年，版画艺术新创了美柔汀制版技术
	1645年~1652年，贝尼尼为柯纳洛礼拜堂进行装饰设计
1648	1648年，法兰西皇家艺术学院在巴黎成立
1656	1656年，委拉斯开兹创作《宫娥》一画
1661	1661年，肖像画家彼得·雷利担任国王查尔斯二世的御用画师
	1663年~1683年，夏尔·勒布伦担任法兰西皇家艺术学院的校长
1665	1665年，贝尼尼访问巴黎；约1665年~约1670年，维米尔创作了《绘画的寓言》
1666	1666年，法兰西皇家艺术学院在罗马开设分校
	1667年~1670年，西班牙画家巴托洛米·埃斯特班·牟利罗创作了《慈善》一画；塞维尔的慈善医院教堂
	1676年~1679年，巴乔（即乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里，又译为巴齐吉奥）创作了耶稣教堂天顶画
	1691年~1694年，安德里亚·波佐圣·伊格纳兹奥教堂天顶壁画
1692	1692年，伦敦出现第一座拍卖行
	18世纪早期，洛可可风格从法国传播到奥地利、德国和意大利 以精致繁琐，叶形，涡形和贝壳形装饰花纹为特色
1717	1717年，华托创作《发舟西苔岛》
1735	1735年，霍加斯呼吁制定版画著作权法
	1740年~1780年，玛丽亚·特雷莎统治奥地利
	1740年~1786年，弗德里克二世（又称腓特烈二世）统治普鲁士

同期重要历史事件

	17世纪早期，法国和英国在美洲成立殖民地
1609	1609年，约翰内斯·开普勒发表《新天文学》
1610	1610年，伽利略（意大利物理学家和天文学家，1564年~1642年）发表《星际信使》
	1618年~1648年，长达三十年的战争时期
1623	1623年，巴贝里尼当选乌尔班八世教皇
1626	1626年，丹麦在美国成立了新阿姆斯特丹（1664年，改名为纽约）
	1642年~1651年，英国内战期间
	1643年~1715年，路易十四统治法国
1644	1644年，笛卡儿（法国哲学家、数学家、物理学家，1596年~1650年，）发表《哲学原理》
1649	1649年，查理一世被砍头
1652	1652年，丹麦在南非成立殖民地
	1653年~1658年，护国公政体奥立佛·克伦威尔以护国公身份统治英国
1660	1660年，英国恢复君主统治
1667	1667年，法国剧作家拉辛撰写了《安德罗玛克》
1669	1669年，凡尔赛宫开始动工
1670	1670年，斯宾诺莎（1632年11月24日~1677年2月21日，西方近代哲学家）撰写发表《神学政治论》
	1675年~1710年，克里斯托弗·雷恩爵士完成圣·保罗大教堂的设计
1683	1683年，奥斯曼土耳其人远征维也纳以惨败告终
1687	1687年，牛顿出版《自然哲学的数学原理》
	1701年~1714年，西班牙王位继位战争
	1737年~1751年，卢浮宫的沙龙举办一年一度的艺术展
	1746年~1751年，卡纳莱托（又译作卡纳列托）旅居英国

艺术大事记

	1749年~1752年，乔舒亚·雷诺兹在意大利
1751	1751年，沙龙画展变为两年一度举行
1752	1752年，圣·费尔南多皇家艺术学院成立
c.1752	约1752年，画家米盖尔·卡布莱拉在新西班牙展示锋芒
1753	1753年，威廉·霍加斯出版《美的解析》
1760	1760年，伦敦举办第一次当代艺术公开展览会
1760s	18世纪60年代，发明细点腐蚀法（飞尘腐蚀法）版画制作技术
1763	1763年，本杰明·维斯特定居伦敦
1764	1764年，J.J.温克曼出版《古代艺术史》
1768	1768年，皇家艺术学院在伦敦成立，乔舒亚·雷诺兹担任校长
1770	1770年，本杰明·维斯特创作《沃尔夫将军之死》
	18世纪中期至19世纪早期的新古典主义风格
	借鉴于古希腊罗马的艺术形式和风格
1774	1774年，约翰·辛格尔顿·科普利离开美国，最后在伦敦定居
	1781年~1783年，安东尼·卡诺瓦（1757年~1822年）创作《忒修斯和弥诺陶洛斯（人身牛头怪物）》
1785	1785年，雅克-路易·大卫的《赫拉斯兄弟之誓》在卢浮宫沙龙展出
	1786年~1796年，让-安东尼·乌东创作乔治·华盛顿雕像
	18世纪末和19世纪初的浪漫主义 反对理性主义和新古典主义的运动；强调想象力和情感高于理智和形式
1792	1792年，在卢浮宫成立了法兰西共和国博物馆；雷诺兹去世，本杰明·维斯特继任皇家艺术学院的校长
1797	1797年，伯特尔·图瓦尔森到达罗马
1798	1798年，阿洛伊斯-塞内菲尔德发明平版印刷术
1799	1799年，西班牙国王查尔斯四世授予戈雅最优秀画家称号
1804	1804年，安东尼·让·格罗创作了《拿破仑访问珈发的隔离病院》
1808	1808年，德国艺术家在罗马成立反对新古典主义的拿撒勒兄弟会
1810	1810年，科隆旺多姆圆柱在巴黎的落成典礼
	波德麦式风格（约1815年~约1848年） 保守稳健的中产阶级家具和室内装饰风格，尤其在德国和奥地利盛行
1818	1818年，弗朗索瓦-弗德瑞克·莱蒙特的亨利四世骑马雕像在巴黎首次亮相
1819	1819年，西奥多·格里考特创作了《美杜莎之筏》；托瓦尔森受雇设计《卢塞恩之狮雕塑》；厄内斯特·凡·班德尔开始创作巨大的《阿米纽斯》雕像，即《赫尔曼纪念雕像》
1823	1823年，伦敦成立国立博物馆
1824	1824年，康斯特布尔在巴黎沙龙展示作品
1825	1825年，在纽约成立国家设计学会
1826	1826年，卡尔·弗里德里克·申克尔设计的威廉一世纪念堂和克里斯蒂安·达尼尔·劳赫创作的雕塑在柏林揭幕
1827	1827年，德拉克罗瓦创作了《萨达那培拉斯之死》；安格尔创作了《荷马化身为神》
1833	1833年，埃米尔·瑟瑞在科隆旺多姆圆柱上雕刻的《拿破仑小皇帝像》
	1835年~1838年，黑格尔出版了《艺术哲学论》
1836	1836年，弗朗索瓦·吕德创作的《马赛进行曲》雕塑（1792年志愿军开赴前线）被安放在法国巴黎大凯旋门上

同期重要历史事件

	1744年~1754年，卡纳蒂克殖民战争
	1751年~1765年，狄德罗和达朗贝尔共同编纂出版《百科全书》
	1756年~1763年，七年战争
1759	1759年，伏尔泰出版《老实人》
c.1760年	约1760年，英国爆发工业革命
1762	1762年，卢梭出版《社会合约》
1763	1763年，法国将位于北美的疆土让给英国
1774	1774年，歌德创作《少年维特之烦恼》
	1775年~1783年，美国独立战争爆发
1781	1781年，康德创作《纯粹理性批判》
1788	1788年，赫瑟尔发现天王星
1789	1789年，第一批英国移民到达澳大利亚
	1789年，法国巴士底狱暴乱引发法国大革命
	1793年~1794年，巴黎恐怖时期
1794	1794年，罗伯斯庇尔垮台；废除法国殖民地的奴隶制度
	1798年~1799年，拿破仑发动埃及战役
	1803年~1815年，拿破仑一世战争
	1809年~1825年，西班牙在新大陆的殖民地爆发革命战争
1815	1815年，拿破仑滑铁卢战役失败；法国恢复君主统治
1820	1820年，奥地利平定意大利叛乱
1821	1821年，希腊人起义反抗土耳其统治
1825	1825年，英国出现第一条蒸汽火车铁路
1830	1830年，法国爆发七月革命；1830年~1848年，路易-菲利普统治法国；1830年~1842年，康德出版《实证主义哲学》

艺术大事记

- 1837 1837年，大卫·安格尔为罗马万神殿创作的三角墙（门楣中心）雕塑在巴黎举行揭幕礼：向伟大的人们献礼，来自心存感激的故国
- 维多利亚风格：19世纪40年代至约20世纪的宗教复兴风格
尤其是哥特风格，与同时代的自然主义形式以及批量生产的货品以及图像竞争
- 1847 1847年，弗朗索瓦·吕德创作的《拿破仑对不朽的认识》在FIXIN揭幕；克雷辛格创作的《被蛇咬的女人》在巴黎沙龙里展出
- 1848 1848年，英格兰成立拉斐尔协会预备会
- 19世纪中期法国现实主义风格
以库尔贝为代表的绘画风格，真实地不美化地描绘日常生活的绘画作品。
- 1850 1850年，库尔贝创作《奥南的葬礼》
- 1851 1851年，伦敦大展览会
- 第二帝国风格：19世纪50年代至60年代法国室内装饰风格
以装饰华丽、浮夸和精致为特色
- 1855 1855年，巴黎举办世界博览会
- 1859 惠斯勒在伦敦定居
- 工艺美术运动：约1860年的工艺美术运动
以真实地表现民间艺术的材质、艺术形式以及统一的装饰风格为特色
- 1861年~1863年，高芙雷·森帕出版《建筑和技术艺术的风格》
- 自1860年的印象派艺术
以光影的变化，短促的笔触以及纯粹的色彩来描绘画家瞬间捕捉的印象
- 1863 1863年，马奈创作的《草地上的午餐》在巴黎引发丑闻；波德莱尔出版《现代画家》；奥古斯特·杜蒙特创作的《拿破仑》取代旺多姆圆柱上埃米尔创作的《拿破仑》雕像
- 1867 1867年，巴黎世界博览会；阿尔伯特纪念碑在伦敦海德公园落成
- 1868 1868年，哈里特·霍斯梅为圣·路易大教堂创作的托马斯·哈尔特·本顿参议员像
- 1869 1869年，莫奈和雷诺阿一起在巴黎郊区的蛙塘作画；卡波的《舞蹈》在巴黎歌剧院揭幕
- 1870 1870年，纽约大都会艺术博物馆成立
- 1871 1871年，巴黎公社的拥护者们拆除了旺多姆圆柱
- 1873 1873年，毕沙罗和塞尚一起在蓬多瓦兹的郊外并肩作画
- 1874 1874年，第一届印象派画展在巴黎举行；艾曼纽尔·弗雷米耶完成了他为巴黎的金字塔广场创作的圣女贞德骑马雕像
- 1875 1875年，恩斯特·冯·班德尔完成了《阿米尼奥斯》；同年，旺多姆圆柱在巴黎被重建
- 1877 1877年，格罗夫纳画廊（美术馆）在伦敦开放
- 新艺术主义：19世纪80年代至约1910年期间的艺术流派
以不对称的，曲线状的图案为特色，并常常从花草或者其他有机形式中汲取灵感作为装饰点缀
- 1880 1880年，奥古斯特·罗丹受托为巴黎的新装饰艺术博物馆入口处设计青铜大门，这个设计最后以《地狱之门》亮相
- 1881年，德加的《小舞女》在印象派画展展出
- 1886 1886年，印象派最后一次展览会；凡高到达巴黎；修拉创作《大碗岛的星期天下午》；巴托尔蒂为贝德罗岛创作自由女神像

同期重要历史事件

- 1837年~1901年，维多利亚女王统治时期
- 1838 1838年，布鲁内尔的蒸汽船“大西方号”横渡大西洋
- 1848 1848年，欧洲各地爆发民族主义者起义运动
法国爆发二月革命；马克思和恩格斯发表《共产主义宣言》
加州淘金热
- 1851 拿破仑三世在法国成立法兰西第二帝国
- 1859 1859年，达尔文发表《物种进化论》
- 1861 1861年，意大利宣布成立意大利王国
1861年~1865年，美国爆发南北战争
- 1862 1862年，俾斯麦成为普鲁士首相
- 1864 1864年，第一个国际工会联盟成立
- 1865 1865年，托尔斯泰出版《战争与和平》
- 1867 1867年，加拿大成为独立主权国
- 1869 1869年，左拉开始他的自然主义创作
- 1870年~1871年，佛朗哥—普鲁士战争
- 1871 1871年，德国完成统一；巴黎公社革命
19世纪70年代至90年代，法国和英国互相竞争彼此在非洲的殖民地
- 1876 1876年，贝尔发明第一部电话并获得专利；维多利亚女王正式宣布成为印度女王；大小霍恩河之战
- 1880 1880年，爱迪生发明电灯泡
19世纪80年代，欧洲列强和日本侵略中国
- 1883 1883年，世界经济衰退
- 1889 1889年，埃菲尔铁塔落成

艺术大事记

1891	1891年, 莫奈在巴黎展出首次系列绘画作品, 高更前往塔西提岛
1893	1893年, 阿洛伊斯·里格尔出版《风格的弊端》
1895	1895年, 罗丹的《加来的义民》在加来揭幕
1898	1898年, 克里姆特(克林姆)和其他一些艺术家创立了维也纳分离派; 同年, 法国作家协会拒绝在全国美术家协会沙龙展出罗丹创作的《巴尔扎克》雕像
1899	1899年, 巴黎树立了达鲁创作的《共和国胜利纪念碑》
	起自19世纪80年代后期的后印象主义流派 重新追求或者强调绘画的主题, 形式的结构和绘画的风格
	20世纪早期的现代艺术运动 以抽象, 表达为主, 并且竞相给艺术流派冠以“主义”之称, 常被看成是同机械时代背景下的美术和应用艺术与传统的背离
1901	1901年, 阿洛伊斯·里格尔出版《后罗马帝国时期的艺术产业》
1902	1902年, 富拉普顿的维多利亚女王统治五十周年纪念碑在加尔各答落成; 同年, 阿洛伊斯·里格尔出版《荷兰群像》
	约1905年~1908年的野兽派 以明亮鲜艳的色彩和大胆扭曲的艺术形式为特色
1905	1905年, 德累斯顿成立“桥社”; 同年, 泰戈尔创作《婆罗多(印度之母)》
1907	1907年, 毕加索创作《亚威农少女》; 德意志制造联盟(又称德国工业联盟)成立; 阿尔弗雷德·斯蒂格里茨在纽约的291艺术画廊开始展出现代欧洲画家和雕塑家的作品
	1908年~1912年, 布拉克和毕加索创立“立体主义”
1909	1909年, 玛利奈蒂在巴黎的Le Figaro成立未来主义联合会
1911	1911年, 慕尼黑创办了“青骑士会”
1912	1912年, 巴黎举办未来主义艺术展览会; 康定斯基出版《论艺术的精神》; 阿比·沃伯格撰写了关于斯齐法诺亚宫壁画的论文; 同年, 库马拉斯瓦米出版《艺术和抵制英国货运动》
1913	1913年, 纽约, 波士顿和芝加哥举办“军械库”艺术展; 同年, 杜桑创作《脚踏车车轮》
1915	1915年, 卡西米尔·马列维奇在彼德格勒(圣·彼得堡的“0.10展览会”上创立“至上主义”(纯几何抽象绘画艺术运动); 同年, 海因里希·沃尔夫林出版了《艺术史原则》
	1915年, 意大利的未来派艺术家以不同的艺术媒质实验艺术
	1916年~1922年 苏黎世和柏林的达达艺术
1917	1917年, 荷兰发起“风格”艺术运动; 在伦敦成立了战争艺术家协会; 拉宾德拉纳特·泰戈尔在森蒂尼盖登发起印度国际大学立体—未来主义、构成主义、左翼文化战线、无产阶级文化, 以及其他苏联艺术运动(1917年~1920年)
1918	1918年, 俄罗斯帝国学院代替了国家自由艺术教育画室; 列宁发布了《纪念碑宣传法令》
1919	1919年, 瓦尔特·格罗皮乌斯在魏玛共和国成立了包豪斯学院
1920	1920年, 勒·柯布西耶和阿梅代·奥占芳在《新精神》杂志上发表《纯粹主义宣言》; 弗拉基米尔·塔特林创作了《第三国际纪念碑》; 玛格里特·普雷斯顿在德国接受20年代欧洲新务实主义培训后, 带着现代主义思想回到澳大利亚, “七人画社”(1920年~1932年)活跃在多伦多市
	意大利“第二代未来主义”和“航空绘画”更加倾向于法西斯主义
1921	1921年, 费尔南德·莱热在秋日沙龙艺术展中展出《盛大的午餐》; 斯图尔特·戴维斯:《好彩牌香烟》; 曼·雷: 物影摄影法

同期重要历史事件

1897	1897年, 法国标志汽车公司成立
1898	1898年, 西班牙-北美战争
	1899年~1902年, 布尔战争
1900	1900年, 西格蒙德·弗洛伊德出版《梦的解析》
1901	1901年, 澳大利亚成为主权国家
1902	1902年, 米列斯拍摄《月球之旅》
1903	1903年, 赖特兄弟发明第一辆飞机
1905	1905年, 第一次俄国革命
1907	1907年, 卢西塔尼亚五天横渡大西洋
1908	1908年, 爱因斯坦发表《光的量子理论》
1909	1909年, 新西兰成为主权国
	1910年~1920年, 墨西哥革命
1912	1912年, 中华民国成立
	1912年~1913年, 巴尔干半岛战役
1913	1913年, 德国常备军从544 000人增加到870 000人
	1914年~1918年, 第一次世界大战
1915	1915年, 爱因斯坦发表《相对论》
1916	1916年, 400 000法国和德国士兵丧身于凡而登; 500 000联军和德国士兵在所门战死
1917	1917年 德国潜艇在四月份炸沉了841 118吨运输货物; 俄国11月爆发布尔什维克革命
1918	1918年, 在春季攻势中, 德国士兵死伤100万; 同盟国反击结束了战争
1919	1919年, 斯巴达克同盟在德国发动社会主义革命
1920	1920年, 国际联盟成立; 莫罕达斯·甘地在印度发起对英国统治的“不合作”运动
	意大利新现实主义电影(20世纪20年代到30年代)
1921	1921年, 路德维希·维特根斯坦《逻辑哲学论》

艺术大事记

- 1922 1922年，路德维希·赫希菲尔德-迈克：发射光表演；革命俄罗斯艺术家协会成立；墨西哥壁画运动（1922年~1924年）的开端
- 1923 1923年，艾尔·李西茨基：表演机械
- 1924 1924年，《超现实主义革命》杂志创刊；安德烈·布勒东发表《超现实主义宣言》
- 1925 1925年，马塞尔·杜桑：《旋转的半球》；包豪斯学院搬迁到德绍
- 1928 1928年，塔西拉·都·阿马拉尔：《食人肉的人》
- 1929 1929年，纳姆·贾柏的灯光节；纽约现代艺术博物馆在纽约开业
- 1930 1930年，拉兹罗·莫霍里-纳吉创作了《光线空间控制器》
亚历山大·考尔德在30年代制作移动物体
- 1932 1932年，《改组文学和艺术团体法令》在苏联实施社会主义现实主义
- 1933 1933年，纳粹关闭了包豪斯学院；约翰·哈特菲尔得、欧文·帕诺夫斯基、埃德加·温德等德国艺术家和学者流亡海外；沃伯格图书馆迁往伦敦
- 1935 1935年，乌拉圭艺术家和理论家贾奎因·托雷斯·加西亚发表《南方学院宣言》，成立构成艺术协会；希特勒攻击现代艺术
苏联在20世纪30年代中后期肃清“形式主义”艺术
- 1936 1936年，超现实主义实物展在巴黎查尔斯·拉通画廊举行
- 1937 1937年，毕加索完成了《格尔尼卡》，在巴黎国际博览会西班牙展厅中展出；希特勒举行“颓废艺术”展
- 1938 1938年，阿尔伯特·施佩尔：灯光大会堂
- 1939 1939年，欧文·帕诺夫斯基发表了图像学研究
- 1940 1940年，“愤怒的企鹅”艺术运动于阿德雷德形成
- 1941 1941年，马蒂斯发明了剪纸拼贴技术；苏联第一次颁布了斯大林奖章；古巴超现实主义艺术家威尔弗里多·林创作了《十字路口之神马仑巴》
迭戈·里维拉为墨西哥城国家宫殿创作了11幅叙事绘画 1942年~1950年
- 1943 1943年，让·弗特里埃藏在巴黎郊外作画；帕勃罗·毕加索创作了《牛头》（雕塑）；亨利·摩尔创作了《麦当娜和孩子》
- 1944 1944年，弗朗西斯·培根：《基督受难底座上的三个人》
- 1945 1945年，亨利·摩尔创作了《家庭团体》
- 1946 1946年，卢西奥·冯塔那发表布兰卡宣言
苏联肃清外国影响和印象派（1945年~1946年）
- 1947 1947年，盖乌拉·科塞斯创作灯光雕塑；苏联艺术学院在列宁格勒成立；印度成立激进艺术家团体
蒙特利尔成立“自动主义派”（1947年~1955年）
- 1948 1948年，自动主义派发表《全面拒绝》
- 1950 1950年，马蒂斯在文斯镇教堂进行创作
- 1951 1951年，肯尼斯·马丁创作了《移动物体》
- 1952 1952年，威廉·德·库宁创作了《女人 I》
- 1953 1953年，布鲁诺·暮纳里创作了《直接投影》；苏联取消中央艺术委员会，权力转移到文化部
- 1954 1954年，巴勃罗·毕加索创作了《西尔维特肖像》
- 1955 1955年，理查德·哈密尔顿创作了《到底是什么使如今的家庭如此不同，如此有吸引力？》
- 1956 1956年，伦敦举行“这是明天”艺术展；苏联国家法令批评斯大林统治下对艺术的过激行为

同期重要历史事件

- 1922 1922年，贝尼托·墨索里尼掌握意大利政权；艾略特创作了《荒原》；詹姆斯·乔伊斯发表《尤利西斯》
- 1923 1923年，德国出现超级通货膨胀
- 1924 1924年，莱卡照相机在德国进入大规模生产
- 1925 1925年，阿道夫·希特勒发表《我的奋斗》
- 1928 1928年，第一次电视节目在美国播出
- 1929 1929年，华尔街崩溃；哈勃确认宇宙在扩张
大萧条（20世纪30年代）
- 1932 1932年，第一届威尼斯电影节开幕；苏联出现了饥荒
- 1933 1933年，希特勒成为德国总理
- 1934 1934年，德国成功研制液体燃料火箭
- 1935 1935年，意大利入侵埃塞俄比亚；德国开始重新装备武器
20世纪30年代中后期苏联开始政治肃清和摆样子公审
- 1936 1936年，西班牙内战
- 1937 1937年，西班牙巴斯克的格尔尼卡镇遭轰炸
- 1938 1938年，奥托哈恩分裂铀原子
第二次世界大战（1939年~1945年）
- 1940 1940年，法国沦陷；争夺英国的战争爆发；法国的拉斯科岩洞发现史前绘画
- 1941 1941年，德国入侵苏联；日本袭击珍珠港
- 1942 1942年，阿拉曼战役和斯大林格勒战役
- 1943 1943年，纳粹摧毁华沙犹太人区
- 1945 1945年，德国战败；死亡集中营短片公布；日本遭原子弹轰炸
- 1947 1947年，马歇尔计划在欧洲实施；印度的独立和分裂
冷战时期（1947年~1990年）
- 1948 1948年，第一次中东战争
朝鲜战争（1950年~1951年）
勒·柯布西耶设计巴黎圣母院朗香教堂（1950年~1955年）
- 1953 1953年，弗朗西斯·克里克和詹姆斯·沃森描述了DNA结构
- 1954 1954年，胡志明取得奠边府战役的胜利
阿尔及利亚战争（1954年~1962年）
披头族反主流文化（20世纪50年代中期~60年代中期）
- 1956 1956年，匈牙利起义；苏伊士危机；埃尔维斯·普雷斯利的金曲《伤心旅店》

艺术大事记

- 1957 弗拉西斯·塔克易斯创作了《烟花》；伊夫斯·克莱因创作了《蓝光》；苏联艺术家联盟第一次会议召开
- 1958 1958年，“零社”在杜塞尔多夫成立；“新美国绘画”展到欧洲巡回展出
- 1959 1959年，奥托·皮纳创作了《轻芭蕾》；弗兰克·劳埃德·赖特设计了纽约的古根海姆博物馆
欧普艺术、波普艺术、概念艺术、动态艺术、地景艺术、激进派、事件剧等等；20世纪60年代开始后现代主义
- 1960 1960年，伊夫斯·克莱因在巴黎创作了《人体测量》系列；让·汀格利创作了《向纽约致敬》；视觉艺术研究团体在巴黎成立；T群在米兰成立；巴西人何里欧·奥蒂塞卡创作了《Parangoles》（《突发情绪》的土语）
- 1962 1962年，安迪·沃霍尔创作了《玛丽莲·梦露》
- 1963 1963年，USCO（“美国公司”组织）发起了“参加”活动；罗依·李奇登斯坦创作了《Whaam!》
- 1964 1964年，苏联出现“环境运动”
- 1965 1965年，马尔科姆·莫利创作了第一件超级现实主义作品
- 1967 1967年，哥伦比亚艺术家费尔南多·波特罗创作了绘画《总统一家》，用极其肥胖的身材来讽刺财富和权力
视觉艺术、表演艺术、身体艺术、环境艺术、实验电影、电脑艺术、激光、全息摄影、信息技术、通讯艺术，以及德国、意大利、苏格兰的新表现主义，后现代主义，模拟技术，图案和装饰，新几何图形派、安装艺术等（20世纪70年代到80年代）
- 1971 1971年，马尔科姆·莫利创作了《圣约翰的黄页》；澳大利亚土著沙漠艺术运动在帕帕尼亚图拉开始
- 1975 1975年，朱迪·芝加哥创作了《晚宴聚会》
- 1976 1976年，白南准创作了《空中飞翔的鱼》（视频装置）
- 1978 1978年，达尼·卡拉万创作了《向伽利略奥·伽利略致敬》
- 1981 1981年，毕加索创作的《格尔尼卡》重归西班牙；伦敦举行“新绘画精神”展览
- 1982 1982年，“时代精神”展览在柏林举行
- 1985 1985年，“新斯洛文尼亚艺术”展览在伦敦举行
- 1986 1986年，罗莎琳德·克劳斯发表《先锋艺术和其他现代主义神话的独创性》
安装艺术和新概念艺术；对因特网页、多媒体和虚拟现实的艺术开发（20世纪90年代）
- 1993 1993年，两年一次惠特尼展览会在纽约举行，成为后现代主义的标志
- 1999 1999年，达·芬奇的名作《最后的晚餐》修复完成

同期重要历史事件

- 1957 1957年，苏联发射人造地球卫星1号和2号
夏尔·戴高乐成为法国总统（1958年~1969年）
- 1959 1959年，阿伦·雷奈的新浪潮电影《广岛之恋》
- 1960 1960年，尼日利亚、马里、毛里塔尼亚和索马里独立；发射第一个通讯卫星
- 1961 1961年，尤里·加加林成为第一个进入太空的人
- 1962 1962年，古巴导弹危机；鲍勃·迪伦：《在风中飘荡》
- 1963 1963年，约翰·肯尼迪遭刺杀；甲壳虫第一张唱片发行
嬉皮士反主流文化（20世纪60年代中期到70年代中期）
- 1967 1967年，中东“六天战争”
尼日利亚内战（1967年~1970年）
- 1968 1968年，华沙条约组织占领捷克斯洛伐克；西方学生暴乱
- 1969 1969年，尼尔·阿姆斯特朗成为第一个登上月球的人
- 1973 1973年，水门事件；赎罪日战争
蓬克反主流文化（从20世纪70年代中期起）
- 1977 1977年，理查德·罗杰斯设计蓬皮杜中心
- 1981 1981年，IBM公司推出个人计算机
- 1982 1982年，马岛战争
埃塞俄比亚饥荒（1984年~1985年）
- 1985 1985年，戈尔巴乔夫宣布改革
- 1989 1989年，柏林墙倒塌
- 1990 1990年，冷战结束；尼尔森·曼德拉在南非获得自由
20世纪90年代，巴尔干半岛和波斯湾冲突

词汇表

娃娃头上色法（à la poupée inking）：在彩色版画制作中，用“娃娃头”（一种用碎布做成的擦笔，在法语中是“洋娃娃”或者“玩偶”的意思）给金属板，木刻板或者石板的不同部分单独上墨。以这种方法印出来的彩色版画和采用多个金属板、木刻板或者石板印刷的效果一样，每一部分都只采用一种颜色并且对准后在同一张纸上印刷。

教堂祭坛前的装饰（antependium）：一种悬挂在教堂祭坛前面的装饰帷幔，用绘画、金属制品或者布料组成。

洗手水盆（aquamanile）：用于日常或者宗教弥撒礼的洗手容器，通常做成动物或者人体的形状。

凹（铜）版腐蚀制版法/凹蚀镂法（aquatint）：又称细点腐蚀法或者飞尘腐蚀法，是凹版蚀刻的主要技法之一，在金属板面上洒以抗酸性的松脂粉或沥青粉，然后加温火烤，使粉点均匀固着，再将金属板浸入酸液，酸液沿着黏着在金属板上的粉点腐蚀金属板，当金属版上墨或者印刷的时候，呈现出一种纹理色调，专门表现浓淡渐次的微妙色阶效果。凹（铜）版腐蚀制版法中的色调明暗可以根据控制松脂颗粒的大小和浸酸时间长短来表现。

拱廊/连拱廊（arcade）：一系列用柱子搭建的拱廊。如果这些柱子和拱顶贴墙而靠，则被称为“死拱廊”。

古风时期（archaic period）：约公元前600年至约公元前480年这一时期。在这段时期古希腊艺术的主要赞助者为城邦的僭主，而（约公元前520年）红绘风格瓶画代替了“黑绘风格”瓶画。

神圣艺术（ars sacra）：按照字意翻译为“神圣艺术”。这一称谓原本用于1949年在德国波恩举办的“中世纪早期艺术”展览会，但是由于1972年彼得·拉斯库出版的书也采用了这个名称，因此近年来也用“神圣艺术”称呼中世纪早期小型的用金属制作或者象牙雕刻的艺术作品。

艺术装饰（Art Deco）：20世纪20年代和30年代的装饰艺术风格，以圆滑的线条，大胆的色彩，极简抽象艺术风格的设计为艺术特色，并且采用了“钢管、厚玻璃板和塑料”等新材料。

新艺术主义（Art Nouveau）：在19世纪80年代在欧洲和美国兴起的艺术风格，并且一直持续到20世纪早期。新艺术主义风格以不对称、呈曲线状的形式或者图案为特色，并且常常采用从植物或者其他有机形式衍变而来的装饰花纹。

工艺美术运动（Arts and Crafts Movement）：1860年左右源于英格兰[工艺美术运动的领袖人物是英国艺术家、诗人威廉·莫里斯（William Morris,1834~1896）]的运动，此后在欧洲其他地区和美国蓬勃发展。这一运动宣扬“表现艺术材料的真正材质，真实再现艺术形式，以及强调装饰与功能相结合，常常被与承诺纯手工（而非机械制作）制作联系在一起。

真迹（autographic）：真实地或者看似真实地表现了艺术家的工艺或者风格。

巴洛克风格（Baroque）：后文艺复兴时期的艺术风格，尤其盛行于17世纪初期。以精致纷繁的装饰，复杂奢华的格调为特色。

彼德麦式风格（Biedermeier style）：19世纪50年代被首次用来描

述保守稳健的中产阶级式的家具和室内装潢风格，尤其于1815年至1848年期间在德国和奥地利风靡一时。

浮雕宝石（cameo）：拥有不同色彩层次的宝石或者次等宝石，上面用凸浮雕雕刻出花纹或者图案。

柱头（capital）：圆柱的顶端部分，连接下方的柱子和上方的拱顶。

随想曲风格（capriccio）：意大利语，即随想曲。以想象或者幻想中的事物为主题，例如，混合式的建筑风景画，或者完全重新创造的混合或断壁残垣的建筑风景画。

大箱柜（cassone，复数：cassoni）：即意大利语中的“巨大的箱柜”，常常被用来指意大利人婚礼上的装饰箱柜。

镶嵌木（certosina）：用木头、骨头、珍珠母或者金属制成的成几何形状的镶嵌，尤其在意大利北部地区（比如威尼斯）十分流行。

鑲胎珐琅/镶嵌珐琅（champlevé）：一种装饰性艺术品中使用的珐琅技术，在金属板（通常是铜合金）上切槽和挖穴并在凹陷处填进玻璃。

（教堂的）圆室/多角室（chevet）：法语中用来指位于教堂东端的部分，由高坛、回廊和四周伸出的礼拜堂组成。

绘画中的明暗对照法（chiaroscuro）：源自于意大利语中的“chiaro”一词，即光线或者光明的意思和“oscuro”一词，即黑暗或者暗色。用于指绘画中的明暗对比；塑型或者阴暗法。也常被用来指绘画中在彩色纸上用白色来突出或者强调的部分。在木刻版画印刷中，则指用不同的木刻版，每一张木刻版都用不同的单色上色，往往还有一张带有轮廓图的木刻版，然后将所有的木刻版对齐并在同一张纸上印刷，表现出一种类似淡水彩画的效果。

多彩石印版（chromolithograph）：又称彩色石印（锌版）画，是一种用于商业或者用于复制版画的彩色平版印刷版画。这种石版或者锌版套色印刷术在19世纪的欧洲和美国是极为重要的版画印刷术。

古典时期（Classical period）：约自公元前480年至公元前323年，在这段时期，古希腊的艺术蓬勃发展。

景泰蓝（cloisonné）：用金属丝固定在铜胎上，并在这些铜丝之间镶嵌石头片或者珐琅片。

均衡对应法（contrapposto）：一种人体的一部分与另一部分扭曲分离的姿势，是古典风格的古希腊和罗马雕像的典型特色，将人体的重量集中于一条腿，并使得另一条腿放松。在意大利文艺复兴时期，这种人体的均衡对应法再次复兴并且得到深入和广泛的研究。

枕梁/梁托（corbel）：用石头制成的承重结构，其两边形成一直角，一臂嵌在墙上，另一臂用来支撑拱顶或者屋顶下的屋檐部分。

反转打样（counterproofing）：在版画制作中，将即将印好的版画趁其油墨未干的时候再转印于另一张纸上。所得画面虽然颜色较淡，但刚好与版面相同，如此艺术家可以原版相对比照，必要时也用于修版的参考。或者也可以将版画印刷两次，来达到所要的艺术效果。

反宗教改革（Counter-Reformation）：罗马天主教会用来针对新教

的宗教改革运动而发起的传播福音运动。在此期间，宗教艺术创作在天主教国家开始兴旺发达。

粉笔画式版画技法（crayon manner）：18世纪的一种凹版印刷过程，用细长的滚轮（摇凿/点线机）在蚀刻版面上模仿纸上色粉笔的细粒效果。经过印刷后蚀刻的部分就呈现出类似粉笔画的效果（粉笔在法语中为 crayon）。粉笔画式版画技法主要用来复制18世纪风行一时的红色粉笔画。

克里奥尔的（Creole）：诞生于加勒比海一带地区或者后来融合于此地的人或者事物。

达达主义（Dada）：1916年～约1920年的文学艺术运动，试图废除传统的文化和艺术，代之以混乱虚无的表现形式。达达主义的诗人和艺术家们包括安德烈·布里多尼、马塞尔·杜昌普和让（汉斯）·阿尔普。他们持续推广发展达达主义，形成一种超现实主义风格。

护墙板/墙裙（dado）：房间墙壁中的下部与墙壁上部的装饰和颜色都不同。

解构/拆析（Deconstruction）：艺术/文学评论的一种形式，声称艺术没有任何固定的意义，因为所有的艺术赏析都是主观性的。

模压印花/浮凸印刷（die-stamping）：用金属图章（冲模）压印出所制物品的装饰花纹或者模型。

祭坛装饰画（dossal）：悬挂在祭坛后方的装饰画。

铜版画/直接刻线法（drypoint）：金属凹雕版画制作技术之一，以尖针直接在金属版（通常是铜版）上刻画形象。在凹版处留墨，然后印刷到纸张上。

双连画（diptych）：由两个板面组成的图画，通常用铰链连接。

垂直角度（di sotto in su）：意大利语，意思为“上下垂直”，这里是指与画面垂直。

肌肉和骨骼部位图（écorché）：只表现人体或动物骨骼和肌肉的雕像，不包括皮肤，通常用来为学习雕塑的学生教授解剖学。

电镀（electro-plating）：通过电解的方式（利用电流通过电解液产生的化学反应）在物体表面镀上一层薄薄的铬或者银等金属层。

电铸版（electrotype）：复制雕版或者木刻版（尤其用于木刻雕版），通过电解的形式在木刻版上涂上一层薄金属层。1839年发明，替代了传统的复制雕版模式。

凹雕版画，广义指版画（engraving）：一种凹雕版画制作技术，用锋利的菱形金属推刀，用力在雕版（通常是铜版）上推凿，雕出深而匀称的沟槽，然后注入油墨并将油墨留在原处，再开始印刷。

情爱版画（estampes galantes）：法语，即情爱版画的意思，也含同性恋之意。18世纪用来模仿洛可可派艺术家作品的复制版画（通常结合蚀刻和凹雕）。这类版画的题材往往带有色情或者情欲色彩。

表现主义（Expressionism）：20世纪早期的艺术运动，以柴姆·苏丁（1894年～1943年）、奥斯卡·柯克西卡（1886年～1980年）以及乔治·鲁奥（1871年～1958年）为代表人物。表现主义艺术通过对现实的扭曲和强烈的色彩来表现画家的内在心理感觉，并以此反对印象派艺术。德国表现主义尤其以一群德国艺术家在1905年组织的“桥”（1905年～1913年）为代表。

精巧彩色陶器（faience）：带有不透明釉彩的陶器。

野兽派（Fauvism）：约1905年～约1908年的绘画艺术运动，以亨利·马蒂斯为代表，采用明亮纯净的色彩和大胆扭曲的形式为艺术特色。

纱（filé）：以亚麻或者丝绸为主，并在其中掺入平金线或者金箔。

透视收缩（foreshortening）：以视觉透视法画的物体，因为透视的角度使画中的物体明显收缩或者变窄。

湿壁画（fresco）：在潮湿的灰泥上创作的水彩画。

风俗画/浮世绘（genre painting）：表现日常生活情景的绘画。

几何时期（Geometric period）：自约公元前900年～约公元前700年，古希腊瓶画上的几何图案，起先只用来表现动物形象，后来又用来表现人物形象。

（绘画/雕刻用的）石膏粉（gesso）：一种为绘画或者镀金打底的石膏粉，用于浮雕则用来塑型或者制作雕刻装饰。

哥特式风格（Gothic style）：12世纪在法国盛行的艺术，尤其指建筑风格。

图形艺术（graphic art）：包括各种不同形式的版画的统称。有时候也包括图画。

浮雕式灰色装饰画（grisaille）：法语中为“灰色”的意思，在白色玻璃上装饰叶形花纹（传统叶纹式样或者仿照自然界中树叶的样式），并且采用单色的彩绘玻璃颜色。

西洋穴怪图像（grotesque）：岩洞或者人工洞穴中的雕塑装饰，尤其以怪诞的人物和动物雕塑混合叶纹装饰为特色。

古塔胶（gutta-percha）：一种灰黑色的物质，可以用来塑形并用作装饰。从东方某种树上提获的一种乳胶。

圣徒传/圣徒言行录（hagiography）：有关圣徒生平的传记作品。

古希腊的（Hellenic）：古希腊的或者与古希腊有关的。

古希腊风格（Hellenism）：古希腊传统或者文明。

古希腊时期（Hellenistic period）：从公元前323年到公元前168年，古希腊语和古希腊艺术成为整个地中海东部地区主流语言和艺术。这些地区无数的小王国是由继亚历山大大帝之后的统治者确立的，包括埃及的托勒密王朝。

有图案装饰的（historiated）：装饰着精致的图案设计或者人/动物图像的，尤其是用于故事（历史，宗教或者古希腊罗马）的场景。

反圣像主义（iconoclasm）：希腊语中破坏偶像的意思。即反对偶像膜拜，将偶像视为对上帝的不敬。在约730年～843年，偶像破坏论尤其在拜占庭王朝盛行一时。反对偶像崇拜者坚持认为崇拜宗教画像、雕像，必然会使得上帝不快。而绘画家、雕刻家或者鉴赏家们则从《圣经》和宗教传统中引经据典，反驳说宗教偶像其实合情合理。

画像学/肖像研究（iconography）：艺术史中论述艺术作品主题的鉴定、含义以及诠释的范畴。

厚涂颜料的绘画法（impasto）：意大利语为“混合”的意思。在绘画中施用厚彩，使其突出画布或画板表面的画法。

印象派（Impressionism）：印象派是19世纪60年代的绘画流派，通过捕捉并描绘变化不定的光色效果，留下瞬间的永恒图像，笔触短促而色彩纯粹。印象派画家的代表人物有克劳德·莫奈、卡米耶·毕沙罗和阿尔弗雷德·西斯莱。最初保罗·塞尚、爱德加·德加、爱德华·马奈以及皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿等艺术家也被视为印象派画家。

镶嵌（inlay）：在背景中嵌入木头或者其他材料用作装饰。

凹雕宝石（intaglio）：在宝石或者次等宝石上进行凹雕。在版画

（复制）制作中，则表示在雕版上切割、雕刻或者侵蚀形成线条，然后再印刷的技术——从而可以展示出艺术家独有的个人印记，而并非没有任何印记的版面。

细木镶嵌工艺（intarsia）：在木头上切挖出一定空间，并在其中嵌入不同颜色的木头镶片作装饰。（书页每段开头、每页的边或手稿等）用人或动物的图像装饰的，有图案的：意大利语，即装饰着精致的图案设计或者人或动物图像的。在此指在意大利文艺复兴时期的白釉陶器上带背景故事（历史、宗教或者古希腊罗马）或者其他图像等装饰。

门框边窗（jamb）：门框或者窗框。

耶稣家谱（Jesse Tree）：表示自杰西之后的耶稣后人的家谱。

画坛小大师（Kleinmeister）：德语中为“小大师”的意思。指师从阿尔布雷特·丢勒或者追随其画风，并且以制作小型的具有意大利风格的版画闻名的版画家。这类版画尤其受到收藏者的青睐。

女子雕像（kore，复数：korae）：古希腊语中为“女孩”的意思。在此指古希腊女孩或者年轻女子雕像。

男子立像（kouros，复数：kouroi）：音译为“库罗斯”。古希腊语中为“男孩”的意思。在此指古希腊青年男子或者男孩雕像。

剥离蚀刻法／糖水蚀刻法（lift－ground etching）：一种凹版腐蚀金属版制版法。艺术家在金属版上用糖汁直接描绘。然后等金属版面干后，全面地涂盖防腐蚀液。再将金属版浸入热水中，描画过糖水的部分随之剥离溶解，而裸露出的金属面就是艺术家想要蚀刻的部分。也可以先将蚀刻画的底板放在金属版上，然后再采用这种糖水剥离蚀刻法。

门楣／过梁（lintel）：（门窗上承重的）水平横楣或楣石。这种楣石之上往往架有拱楣（即山墙的三角面部分，又称门楣中心）。

平版印刷术（lithography）：平面印刷术1798年由阿罗斯·塞尼菲尔德发明。在平坦的石灰石板或锌板上，涂上具有化学对抗性的油脂和水。艺术家在石板上用含油脂性的物质（油墨或者蜡笔等）作画。然后用硝酸和阿拉伯树胶的混合液对石板进行“侵蚀”，然后在石板上沾水、上墨，最后进行印刷。

矫饰主义／风格主义（Mannerism）：矫饰主义又称风格主义，是一种在16世纪出现的艺术风格（用来描述在文艺复兴盛期之后，巴洛克之前的意大利艺术风格）。矫饰主义起源于意大利，主要是反对拉斐尔和其他画家创立的文艺复兴盛期风格。矫饰主义的代表画家帕米加尼诺（又称弗朗西斯科·马佐拉）和丁托列托（又称雅可布·罗布斯蒂）以生动的色彩，描绘扭曲、拉长的人或动物。这些绘画都不具有古典风格的均衡与和谐。詹博洛尼亚（原名为让·德·布洛涅；又称乔凡尼·达·波洛尼亚，1529年～1608年）的作品成为矫饰主义雕塑的代表作。

粗锉刀（mattoir）：在凹雕版画制作中使用的一种带手柄的工具，顶端呈锥形但是钝而不锋利。用这种工具在版面上点画可以达到想要的色泽效果。

美柔汀法／网纹版法（mezzotint）：凹雕版画制作技术之一。这种版画主要强调版画的色泽而并非线条。艺术家用摇点刀和滚点刀参差交错地在金属版表面摇滚，留下均匀的细点刻痕，此时上油墨印刷会呈现柔美细腻的黑绒般效果。然后再用磨刀和刮刀在版面上“削磨”出所需要形象的不同层次，呈现出各种不同色调的亮色，轻刮得深灰色，重刮得浅灰色，不刮得全黑色，反复刮光则成白色。美柔汀制版法是英格兰一种极为普及的再生版画复制技术（并因此获得“英式制版风格”的称呼）。

爱盒（Minnekästchen）：小型的首饰盒或者匣子，用来指北欧地区

装饰着中世纪的典雅爱情，骑士式浪漫爱情画或者类似题材画面的盒子或者匣子。

现代派／现代主义（modernism）：自19世纪后期至20世纪的文学艺术运动，目的是打破传统或者放弃过时的东西，而寻找新的表达方式。

现代运动（Modern Movement）：兴起于19世纪末并且持续到20世纪早期的建筑设计风格，多以直线线条和抽象图案为特色，并往往同大型机械化生产联系起来。

单版版画／独幅版画（monotype）：只能印出一张或者两张的版画，故称独幅版画式。在版面或玻璃板（或者也可以用任何平面）上直接涂绘油墨或者颜料，然后将纸覆盖其上压印。拓印单版版画是在平面上绘画，然后将此平面压在另一张带有颜料的平面上，从而将位于上方平面上的绘画拓印到下方的平面上。

新古典主义风格（Neoclassical style）：新古典主义风格在18世纪中期至19世纪早期的欧洲和美国占据主导地位。新古典主义的艺术家刻意模仿古希腊罗马等古代艺术的形式和风格（虽然模仿的相似程度不同）。

新哥特风格（Neo-Gothic style）：这一称谓用来形容自18世纪中期之后在欧洲和美国建筑和设计领域对中世纪的形式和装饰图案的多次不同的复兴运动。在19世纪中期新哥特风格的代表建筑是由A.W.N.普金和维奥莱-勒-迪克设计的。

新文艺复兴风格（Neo-Renaissance style）：新文艺复兴风格指在19世纪中期至后期的建筑和设计领域里兴起的复兴运动。复兴16世纪的意大利和法国风格，英国都铎王朝风格以及詹姆士一世时期风格。

欧比巫术（Obeah）：加勒比海地区传袭自非洲的一种宗教仪式和巫术，用来惩戒或者复仇。

棋盘形马赛克镶嵌工艺（opus tessellatum）：一种采用较大嵌片的马赛克镶嵌工艺。

蠕虫状纹样马赛克工艺（opus vermiculatum）：古希腊的一种马赛克工艺，以早期黑绘风格的制陶工匠萨福克利斯为代表，以切割的石块、玻璃和彩陶碎片制作马赛克。

东方化时期（Orientalizing period）：即古希腊艺术的第三阶段，指自约公元前700年～公元前600年期间的古希腊艺术。在此期间，腓尼基人和叙利亚人为古希腊艺术引进了东方元素。

纸型（papier-mâché）：一种用纸浆做成的材料，可以用来制作模型。这种材料在18世纪和19世纪的欧洲被广泛应用于制作各种各样的装饰品。这种技术原本是从日本引进到欧洲的，因此多用来代表东方风格。

粉笔式／色粉式版画技法（pastel manner）：仿效色粉式或者粉笔式色彩风格的版画，主要用来复制色粉蜡笔画。

石膏装饰技法（pastiglia）：用石膏粉或者白铅粉塑造的装饰，常常会镀金，用来装饰绘画或者大箱柜和小箱盒。

版画家（peintre-graveur）：法语，即“画家兼版画雕刻师”的意思，指原版版画家，用以区别专业的复制版画制作师。

壁柱／半露柱（pilaster）：长方形的柱子，尤其指附着于或者嵌入墙壁的长方形柱子。

彩色艺术品／彩饰（polychrome）：多种颜色的艺术品。

瓷器／瓷（porcelain）：专业名词，用来指质地优良、坚实而又半透明的陶瓷，用于制作餐具和装饰器皿。7世纪和8世纪首次在中

国出现，但是在欧洲直到18世纪，梅森、塞夫勒和其他制造商才开始制作瓷器。

实证主义（positivism）：19世纪时期的极端经验主义，认为客观事实高于一切。

后印象派／后印象主义（Post-Impressionism）：法国绘画艺术运动，通过强调作品的主题，严谨的艺术风格和作品的结构对印象派艺术进行否定。后印象派艺术家的代表包括保罗·塞尚、保罗·高更以及文森特·凡高。

后现代派／后现代主义（Postmodernism）：后现代主义是20世纪80年代和90年代的主流运动，反对陈陈相因的艺术运动带来的局限性。根本而言，后现代派就是认为任何形式都可以被看成是艺术，任何人都可以是艺术家，而任何事物都是艺术作品。

丘比特或者（男小天使）裸像（putto，复数:putti）：带翅膀或者不带翅膀的小男孩，多出现在古典或者仿古典式的艺术作品中。

一般透视法画的天顶画（quadro riportato）：意大利语中为带有外框的天顶画。

（牙买加）塔法里教（Rastafarianism）：源自牙买加地区的一种信仰，崇拜埃塞俄比亚皇帝Haili Salassie（在实行加冕礼前又被称为塔法里王公）。这种信仰宣扬非洲是黑人精神的乐园，是最终的救赎地，并且鼓励黑人回归非洲。

现实主义／写实主义（Realism）：强调忠实或者真实地表现所画或者所塑造的对象，反对将其美化或者理想化。

宗教革命（Reformation）：16世纪教会发起的改革运动，逐渐发展成宗教革命。位于欧洲北部的新教开始从位于欧洲南部的罗马天主教分裂出来。在一些新教地区爆发的反偶像崇拜运动导致了对宗教艺术的禁止和破坏。

圣骨匣／圣骨盒（reliquary）：用来盛放圣徒遗物或者骨骸的容器，式样多种多样，从简单的盒子到某种具体的形象，有的是封闭型的，有的可以展示里面的圣物或圣骨。

文艺复兴（Renaissance）：法语中“重生”的意思。在此指继中世纪之后的文艺复兴运动。文艺复兴运动14世纪～16世纪起源于意大利，以古希腊罗马等古典艺术为典范，并且重新研究人与自然，形成自然写实并且昭显艺术家个人特点和主题的风格。

防染法（resist-painted）：在机织织物上作画。

组塑/祭坛装饰（retable）：祭坛后面的一种结构，是建筑式的结构，上面有雕刻、绘画，有时候也用金属制成。

油墨移印／再蘸法（retroussage）：蚀刻版画印刷时的一种技法，在版面上涂拭油墨，留下油墨线纹，若想表现出柔和华美的色调，则要用布团轻柔地再擦拭一番。

洛可可风格（Rococo style）：从巴洛克风格发展而来的一种建筑和装饰设计风格，装饰精致繁琐，尤其以叶形、贝壳和涡式花纹著称。洛可可风格18世纪早期起源于法国，此后在奥地利、德国和意大利盛行一时。

摇点刀／摇凿（rocker）：用来制作美柔汀版画的带手柄的前端细长的工具，利用摇点刀在全版面上摇滚，扎出无数细点（凹陷小坑），再过刮磨，即成为美柔汀法的制版。当版面上墨印刷之后形成由深到浅的色调。

仿罗马式风格（Romanesque）：11世纪中期至12世纪中期欧洲的主要建筑风格，主要以圆形的罗马拱形和高大的墙壁为特色。

浪漫主义（Romanticism）：18世纪晚期和19世纪早期反对理性主义

和新古典主义的文化运动，强调想象力，认为情感高于一切理智和形式主义。

圆形饰物／小圆盘（roundel）：直径不超过20厘米的圆形或者椭圆形的白色玻璃（长方形的玻璃并不普及），以整片玻璃制成，上面装饰着黑白玻璃画和黄色。后期一些圆形彩绘玻璃还显示了釉彩。这些彩绘玻璃描绘宗教和非宗教主题，专门为近距离观赏而设计，通常以居家或者其他世俗场景为背景。这种圆形玻璃装饰在15世纪最后25年里非常流行，并在低地国家被大量制作。

滚点器／滚点刀（roulette）：一种带手柄的顶端带有尖齿小钢轮的工具，可以在蚀刻版面或者凹版上滚过制造无数细致凹点。18世纪多被用来模仿彩色粉笔式版画或者彩色蜡笔式版画的色调。

萨泰里阿教（Santeria）：一种传袭自（非洲）约鲁巴族信仰和仪式的非洲古宗教。

仿云石（scagliola）：一种仿石材料，多用来仿造大理石；以石膏粉混合胶制成。

法兰西第二帝国风格（Second Empire style）：拿破仑三世执政期间（1848年～1870年）法国盛行的一种装饰华丽，浮夸炫耀而且混合多种风格的室内装饰风格。

符号学（semiotics）：对符号和符号系统的研究。

斯帕列拉（spalliera） 齐肩高的装饰性或有图案的条形饰品，通常是纺织品，当被嵌入墙上或家具中时，由绘制的木板构成。

拱肩（spandrel）：拱顶的任一边上弯曲的近似三角形的空间。

铅版／铅版印刷（stereotype）：以木刻版为模子浇铸的金属版。这种方法复制的版面在使用蒸汽按压的过程中可以提高版画印刷的效率。这种印刷法于1829年发明。

版面直接刻点法（stipple）：在凹版版画制作的时候，用不同的工具直接在版面上刻点来制造色调效果。

交织凸起带状饰／带状饰（strapwork）：模仿褶皱的带子纹样的装饰。

工作室（studiolo）：居住处（比如说房子或者宫殿）里的小型私密书房。

糖水蚀刻法（sugar-lift etching）：参看剥离蚀刻法。

超现实主义（Surrealism）：第一次世界大战和第二次世界大战期间在巴黎兴起的运动，尝试通过梦境和自发的创作与潜意识相接触，以达到一种超越现实的境界。超现实主义的代表理论家是安德烈·布勒东。

活人画（tableau vivant）：一群人保持静止的姿势来表现历史事件或者其他场景。

蛋胶画技术（techne）：希腊语中指创作蛋胶画的技术技巧。

蛋胶画（tempera）：一种用蛋清、胶水和水混合溶解颜色制作的绘画。

赤陶（terracotta）：直译为烧制土的意思。将黏土放在窑里烧炼或者直接放在阳光下暴晒后，使得黏土变得坚硬。这一名词通常用来指用陶土做成的雕塑模型（或者建筑装饰），而不是指用陶土或黏土制作陶器。

嵌片（tessera）：任何用来拼镶马赛克的小片。

幻景画／幻境画（trompe l'oeil）：法语中指“骗过眼睛”的意思。这里指用具有虚幻效果的平面画制造出立体效果的空间或者形式。

间壁或者间柱 (trumeau) : 开阔门口处支持门楣中心或者山墙的三角面的中心部分。

门楣中心 / 山墙三角面部分 (tympanum) : 门楣 / 过梁和门上方的拱形之间的部分，嵌入石头。

预示论 (typology) : 一种常见的中世纪叙事模式，将《圣经·旧约》中的事件描绘成具有预警式的《圣经·新约》故事。

观景画 (veduta) : 意大利语中“风景”或者“观景”的意思。这里指18世纪非常盛行的描绘风景地貌的绘画或者版画。虽然这些画都取材于真实的地点，但是画中往往会掺加想象的风景，尽管画的设计都以真景为准。

维多利亚式风格 (Victorian style) : 维多利亚女皇执政期间 (1837年~1901年) 在英国流行的建筑和设计风格。通常以大量的精致装饰和金碧辉煌的装饰效果为特色。但是却常常和劣等材料以及工业加工联系在一起。有时候也被用来指这段时期其他地方类似的建筑

和装饰风格 (比如美国)。

伏都教 / 巫术 (Voodoo, Vodun, Voudoun) : 海地人的主要宗教，结合西非洲和欧洲的宗教活动。

木纹版画印刷 (woodcut) : 浮雕版画制作技术。在梨木或者黄杨木制成的厚木板上进行凸雕 (将设计好的图形雕去无图纹的部分使得画面的线条突出版面)，然后上墨印刷形成浮雕版画效果。

木版版画印刷 / 西洋木版画 (wood-engraving) : 一种浮雕版画制作技术。取树木的横断面作为版面，或者将树木的横断面连接在一起形成较大的版面，然后用推刀雕刻。通常这种木板版画的线条和花纹都很精致细腻，具有黑白分明的效果，因此需要用光滑的纸张印刷，以便能印上精致的线条和纹路。木版版画印刷在18世纪后期被广泛用来印刷杂志或者书籍的插画。

索引表

图1 The ‘Elgin Marbles’ from the Parthenon in Athens, British Museum
英国不列颠博物馆收藏的古希腊大理石雕刻，来自雅典的巴台农神庙雅典，11

图2 Workshop of Phidias(?): Centaur and Lapith
菲迪亚斯的作品（未考证）：希腊的人首马身怪物和拉比泰族人，13

图3 Kouros from Finikia(Attica)
菲尼凯亚（如今希腊东南部的阿提卡）的青年男子立像，17

图4 Warrior A from the sea off Riace Marina, Italy
意大利里亚切码头的武士A雕像，17

图5 Georg Roemer, reconstruction of the Doryphoros or Spearbearer
乔戈·罗默：重塑的《执矛者》，18

图6 Follower of Lysippos, Olympic victor
利西普斯的追随者创作的奥林匹克运动会的胜利者，18

图7 Perhaps Arision of Paros, Gigantomachy frieze from the Siphnian Treasury at Delphi
位于德尔菲的斯菲尼亚财政部的中楣浮雕，创作者可能是帕罗斯岛的埃里斯森，19

图8 After Epigonos of Pergamum, Roman copy of a Dying Celtic Trumpeter
帕加马的EPIGONOS的雕塑作品复制品，罗马人仿制了这尊垂死的凯尔特吹号手的雕塑，19

图9 Trojan warrior from the east pediment of the Temple of Aphaia at Aegina
特洛伊战士，埃伊纳岛阿菲亚神庙东山墙，20

图10 Gigantomachy frieze of the Great Altar of Pergamum: the triple-bodied Hecate and Artemis fight the Giants
帕加马大祭坛的中楣雕塑：巨人与天神之战：三头六臂的赫卡忒（司天地及冥界的女神）和狩猎与月亮女神阿尔忒弥斯一起奋战巨人，20

图11 Kore from the Athenian Acropolis
古希腊雅典卫城的少女立像，21

图12 Gravestone of Hegeso daughter of Proxenos
普罗西诺斯的女儿海格索的墓碑，21

图13 Colossal goddess from south Italy or Sicily
来自意大利南部或者西西里的巨大女神像，22

图14 After Praxiteles of Athens, Roman copy of the Aphrodite of Knidos
雅典普拉克希托里斯雕刻的阿芙罗狄忒雕像，罗马仿作品，22

图15 Aphrodite, Pan, and Eros
阿芙罗狄忒、潘神和小爱神厄洛斯，22

图16 Philosopher from a late Hellenistic wreck off Antikythera
哲学家头像，古希腊晚期古董残片，23

图17 Portrait of Alexander the Great
亚历山大大帝头像，23

图18 After Kresilas of Kydonia, Roman copy of a portrait of Pericles, from Lesbos

科多尼亚的克列西拉斯的来自于希腊莱斯博斯岛（即米蒂利尼岛）伯里克利斯雕像的罗马仿制品，24

图19 Colossal portrait of an Italian businessman, from Delos
意大利商人的巨大雕像，来自于希腊得洛斯（岛），24

图20 Detail of Boeotian fibula or safety-pin, possibly Heracles and the Moliones
皮奥夏人的扣针或者安全别针图案细节，画的可能是赫拉克里斯和莫里安内斯，27

图21 Attributed to the Dipylon Master, fragmentary Attic Late Geometric crater
由迪普隆瓶画大师创作，阿提喀后几何时代阔口陶罐，28

图22 Corinthian votive plaque from Pitsa, near Sicyon
科林斯的祈愿饰板画，来自靠近西锡安的皮塔萨，29

图23 Attributed to the Sappho Painter, Athenian funerary plaque
由萨福派画家创作的，描绘雅典丧葬的装饰匾，29

图24: Fragmentary plaque from a funerary Kline, detail of Judgement of Paris
来自KLINE墓地的装饰板残片，上面描刻着“特洛伊王子帕里斯的裁决”，30

图25 Attributed to the Niobid Painter, Attic calyx-crater, Athena, Heracles, and other heroes
尼俄柏画家：阿提喀阔口盏，上面绘有雅典娜、赫拉克里斯和其他希腊英雄的画像，31

图26 Attic calyx-crater, Hermes delivering baby Dionysus to the nymphs and Papposilenus
阿提卡阔口盏，上面描绘着赫耳墨斯正在为宙斯和塞墨勒的儿子狄俄尼索斯(酒神)接生的情景，31

图27 Mesomphalic phiale, chariot race
指涅浅底碗，上面绘有战车比赛，31

图28 Facade of Vergina Tomb II, the so-called Tomb of Philip, wild animal hunt
韦尔吉纳第二道陵墓的正面图，即所谓的菲利普之墓，上面装饰着野外狩猎图，32

图29 Signed by Sophilos, mosaic floor, personification of Alexandria
索菲奥斯签名的马赛克地板画，亚历山大大帝画像，32

图30 Detail of story cloth, the Nereid Eulimene
绘有水泽仙女涅瑞伊得斯画像的故事画布细节，32

图31 Signed by Gnosis, detail of mosaic floor from the House of the Abduction of Helen at Pella, stag hunt
附有内奥西斯签名的马赛克地板画细节，绘有“佩拉的海伦在培拉遭到劫持”的画面以及狩猎图，32

图32 Detail of painting from Vergina Tomb I, Hades abducting Persephone
韦尔吉纳第一道陵墓中的绘画细节，冥王哈得斯劫持珀尔塞福涅，33

图33 Frieze from Persepolis
波斯波利斯的中楣浮雕，36

图34 Mixing-vessel signed by Aristonothos, the blinding of polyphemus
带有埃里斯通奥希斯亲笔签名的双耳罐，上面绘有刺瞎独眼巨人波吕斐摩斯的画面，37

图35 Detail of the Tomb of the Black Sow, the banqueters raise their cups for a game of Kottabos
布莱克·索的坟墓装饰细节，表现的画面为享受宴会的人们正举杯，参加一种名为KOTTABOS的饮酒比赛，37

图36 Detail of a Thracian princely tomb at Kazanluk
位于卡赞勒克（保加利亚）的一座色雷斯王子陵墓中的装饰画细节，38

图37 Detail of a tomb painting from Uşak(Lydia), showing a figure sniffing a lotus-bud
乌沙克（吕底亚）的一座陵墓装饰画细节，画中的正在轻嗅一朵荷花花蕾，38

图38 Warrior figure from Porcuna
来自波尔库纳的战士雕像，39

图39 The Nereid Monument from Xanthos, Lycia
来自利西亚克桑索斯的涅瑞伊得斯像，39

图40: Relief panel from Gandhara, showing six standing boatmen or river spirits—framed by a single Corinthian column
位于犍陀罗的浮雕带，上面雕刻着六名站立的桨手或者河妖——以科林斯式柱子做浮雕的框架，40

图41 ‘Mausolus’ —the presumed honorand of the Mausoleum at Halicarnassus in Caria
《摩索拉斯王》——被认为在卡里亚的哈利卡纳索斯修建了著名的“莫索拉斯王陵”，40

图42 Relief showing the Commagenian king Antiochus I shaking hands with Heracles-Verethragna
浮雕，雕刻着科马基尼国王安提罗科斯一世和赫拉克里斯-维里塔拉格那握手的情形，40

图43 Statue of Trajan from the headquarters of the ship-builders at the Roman port of Ostia
罗马奥斯蒂亚港口制船中心的图拉真塑像，45

图44 Augustus(centre)and family members on an altar of the deities of the crossroads
奥古斯都（中）以及家人，摆放于十字路口的神坛，45

图45 Augustus(Third from left)and colleagues on the south frieze of Ara Pacis Augustae(Augustan Altar of Peace)
奥古斯都（左边起第三人）以及其同僚们，奥古斯都和平祭坛的南部中楣，45

图46 Panel showing Augustus and Victory, with trophy and captive between, from the Sebasteion at Aphrodisias
奥古斯都镶嵌饰板，奥古斯都和胜利女神，中间还雕刻着在阿佛罗戴西亚的塞巴斯特恩之战中获得的战利品和俘虏，46

图47 A consul in his box at the circus
竞技场包厢中的执政官，47

图48 Portrait of a woman, front and side views
妇女雕像，雕像正面照和侧面照，47

图49 Bust of a young man
青年男子半身塑像，47

图50 Equestrian statue of a man from Cartoceto
罗马的男子骑马像，48

图51 Bust of the cult statue of Aphrodite from
Aphrodisias
来自阿芙罗狄斯亚斯的阿芙罗狄忒半身神像，49

图52 Statue of Aphrodite/Venus(the ‘Esquiline
Venus’)
厄斯奎林山的维纳斯（希腊爱与美女神阿芙罗狄忒/维纳斯）雕像，49

图53 Altar with representations of Venus and Mars
from Ostia
奥斯蒂亚祭坛维纳斯和战神雕像，50

图54 Personification of the city of Aphrodisias(Polis)
from a frieze
纪念尤里厄斯·佐伊洛斯的中楣雕刻——阿芙罗狄斯亚斯（城邦）的象征，50

图55 Cancellaria relief showing a scene of the
emperor embarking on a military campaign
坎榭列利亚浮雕，展现了皇帝出征的场景，51

图56 Arch of Titus, passageway relief showing
trumphal procession
提图斯凯旋门浮雕，入口处的浮雕雕刻的是凯旋的队伍，51

图57 The Great Trajanic Frieze
《大图拉真中楣嵌版浮雕》，52

图58 Battle Scene from the Column of Trajan
《图拉真柱浮雕》战争场景，52

图59 Funerary relief with busts of older and
younger freedmen
雕有老年自由奴隶和青年自由民半身胸像的墓葬浮雕，53

图60 Tomb of the Haterii, showing the tomb
under construction with crane at left and with
representation of the deceased on funeral
couch above
哈德利埃之墓，墓碑左侧雕刻着正在建造坟墓的吊车，墓碑上方雕刻着死者坐在葬礼沙发上的塑像，53

图61 Sarcophagus depicting the story of Medea
and Creusa
雕刻着美狄亚复仇克柔萨故事的石棺，54

图62 Ludovisi sarcophagus, depicting a battle
between Romans and barbarians
路德维希石棺，雕饰着罗马和野蛮人之间战争，54

图63 Military painting showing M.Fannius and
Q.Fabius
M.范内琉斯和 Q.法比琉斯，军事题材绘画，57

图64 Alexander Mosaic
亚历山大大帝马赛克画像，57

图65 Odyssey Landscapes
《奥德赛返乡壁画》，58

图66 Garden painting,from the Villa of Livia,
Primaporta
普里马波尔塔的李维亚庄园花园画，58

图67 Signed Dioscurides of Samos, street musicians
萨摩斯的狄奥斯库里得斯的签名作《街头音乐师》，59

图68 Street musicians
《街头音乐师》，59

图69 Mysteries Room, Villa of the Mysteries at
Pompeii, fresco
神秘之屋，庞贝古城的神秘庄园，中楣人物壁画，59

图70 Ixion Room, House of the Vetti at Pompeii,
fresco
伊克西翁房间，庞贝古城，维蒂府，壁画，60

图71 Idyllic landscape, red room of the so-called
Villa of Agrippa Postumus at Boscotrecase
《田园风景画》，红色房间，位于波斯科特莱卡斯被称作阿格里帕·波斯图穆斯的山庄，60

图72 Mummy portrait of military officer
木乃伊军官肖像画，61

图73 Doves
《鸽子图》，61

图74 Female bust
妇女胸像，62

图75 Detail of hunt
《狩猎图》细节，62

图76 Male head of an athlete, hero, or god
男子的头像（可能是运动员、英雄或者天神），63

图77 Portrait statue of Demosthenes
德摩斯梯尼的雕像，65

图78 Painted funerary portrait from a mummy
在木乃伊身上发现的一幅死者遗像，66

图79 Head from a statue of a late Roman
provincial governor
后罗马时期行省执政官雕像的头像，67

图80 Gemma Augustea
《奥古斯都之宝》，68

图81 Christ Pantocrator
《基督圣像》，69

图82 Giovanni Antonio Bazzi(II Sodoma), The
Wedding of Alexander and Roxanne
乔万尼·安东尼奥·巴齐（索多马 II）：《亚历山大和罗克珊的婚礼》，69

图83 Horatio Greenough, George Washington
霍雷肖·格里诺：《乔治·华盛顿》，70

图84 Sir Lawrence Alma-Tadema, Antony and
Cleopatra
劳伦斯·阿尔玛-泰德马：《安东尼和埃及艳后克里奥佩拉》，71

图85 Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula,
and Mario Romano, the Palazzo della Civiltà
Italiana, now called the Palazzo del Lavoro
乔瓦尼·格里尼、欧内斯托·布鲁诺·拉帕杜拉以及马里奥·罗马诺设计的罗马文化宫，如今被称为意大利劳动大厦，71

图86 The Mass of S.Giles
《圣·伊莱斯的弥撒》，73

图87 Christ-Helios, detail of mosaic, vault of the
Mausoleum of the Julii
梵蒂冈的《基督——太阳神》，天顶画细节，75

图88 Detail of the Arch of Constantine
君士坦丁凯旋门浮雕细节，76

图89 Traditio Legis, sarcophagus of Junius Bassus
《法律让渡》，朱尼厄斯·巴斯斯石棺，76

图90 Three Maries at the Sepulchre and Ascension
《三个玛丽亚在基督坟前和基督升天像》，76

图91 Missorium of Theodosius I
《狄奥多西一世银盘》，77

图92 The Good Shepherd
《善良的牧羊人》，78

图93 Last Supper
《最后的晚餐》，78

图94 Justinian and His Retinue
《查士丁尼及众随从》，78

图95 Interior of the sanctuary, S.Vitale
圣·维达莱教堂圣殿内部，79

图96 Joseph’s Brothers with Benjamin before
Jacob
《在雅各布面前的约瑟夫的兄弟们和本杰明》，81

图97 David and Melody
《大卫和梅洛迪》，84

图98 The end of Psalm 76 and opening of Psalm
77
《赞美诗》第76首页末和《赞美诗》第77首开篇，84

图99 The Twelve Minor Prophets
《十二位先知小像》，85

图100 Decorated Canon Tables
带装饰插画的《经文索引表》，85

图101 Vision of Ezechiel
《以西结的预言》，86

图102 John VI Kantakouzenos as Emperor and as
the Monk Ioasaph
《约翰·坎塔库泽努斯六世作为皇帝的画像，以及作为修道士罗瑟夫的画像》，86

图103 ‘Menologion of Basil II’, pages 299-300
《巴兹尔二世的独白》第299~300页，87

图104 Emperor Nicephorus Botaneiates with
S.John Chrysostomos and Archangel Michael,
Monk Sabas with the Emperor
左页为《皇帝尼斯福鲁斯三世和圣·约翰·克利索斯图莫斯以及天使长迈克》，右页为《萨巴斯修士和皇帝》，87

图105 Rome, Vatican Vergil
罗马梵蒂冈的《弗吉尔》，88

图106 Utrecht Psalter
《乌得勒支圣诗集》，88

图107 Gospels of S.Augustine
《圣·奥古斯丁福音书》，88

图108 Iona, Book of Kells
《凯尔经》，89

图109 Morgan Beatus
《摩根·贝亚吐斯》，90

图110 Benedictional of S.Aethelwold
《圣·艾道活的赐福书》，91

图111 Life of S.Benedict
《圣·本尼迪克特的一生》，91

图112 Lambeth Bible
《朗伯斯圣经》，91

图113 Gospels of Otto III
《德皇奥托三世福音书》，92

图114 Trinity Apocalypse
《三位一体启示录》，92

图115 Manesse Codex
《马内斯手稿》，92

图116 Rohan Hours
《罗恩末日》，92

图117 Hours of Mary of Burgundy
《勃艮第的玛丽的<日课书>》，93

图118 Lindisfarne Gospels
《林迪斯芳福音书》，94

图119 Gelasian Sacramentary
《格拉修圣礼书》，94

图120 Drogo Sacramentary
《德罗哥圣礼书》，95

图121 Ormesby Psalter
《奥姆斯比圣诗集》，95

图122 Aristotle
《亚力士多德》，95

图123 Aachen? The Susanna Crystal
亚琛：苏珊娜水晶盘，98

图124 ‘Rainer of Huy’ ,the Liège Font
金属制作工匠胡依的瑞纳：列日洗礼盆，98

图125 The Throne of Bishop Maximian
主教马克西姆安的象牙宝座，98

图126 The Trivulzio Candlestick
特比乌尔佐七臂烛台，99

图127 Reliquary of S.Faith
圣·菲斯圣骨盒，100

图128 Romanos Chalice
罗马圣餐杯，100

图129 Nicholas of Verdun and others, Shrine of
the Three Magi
凡登的尼古拉斯与其他人创作的《东方三圣圣骨匣》，101

图130 The Arca Santa of Alfonso the Great
阿方索大帝的圣骨盒，102

图131 Cross of King Ferdinand and Queen Sancha
国王费迪南和王后桑卡的十字架，102

图132 Coronation Cope of Roger II of Sicily
西西里罗吉尔二世加冕礼皇袍，102

图133 The Royal Crown of Hungary
匈牙利国王的王冠，103

图134 The Coronation Spoon
王位加冕礼时使用的勺子，103

图135 The tomb of Bishop Martin II Rodríguez
主教马丁罗得里格斯二世的陵墓，106

图136 The Ruthwell Cross
鲁斯韦尔十字碑，106

图137 The west portal, Chartres Cathedral
夏特尔多教堂的西入口处，107

图138 Christ of the Apocalypse, south portal,
Moissac Abbey
《<启示录>中的耶稣基督》，南大门入口处，穆瓦萨克修道院，108

图139 West facade, detail, Amiens Cathedral
亚眠大教堂的西正面特写，108

图140 Norman archway, Durham Castle
诺曼拱门，达勒姆城堡，109

图141 Cloister, S.Domingo de Silos
回廊，圣·多明哥修道院，109

图142 Chapter house, interior, Bristol Cathedral
牧师会礼堂，内部，布里斯托尔牧师会礼堂，109

图143 S.Gabriel’s Chapel, capital, crypt

圣·加百利大教堂，柱头，教堂地下室，110

图144 Death of the Virgin, Strasbourg, tympanum
over west door
《圣母玛丽亚之死》，斯特拉斯堡大教堂，西门中楣，110

图145 Wiligelmo, Scenes from Genesis, Modena,
west front
意大利雕刻家维利格罗莫：《创世纪》中的场景，摩德纳教堂，西部前门，110

图146 Ekkehard and Uta, Naumburg, west choir
《艾克哈德和尤塔的雕像》，瑙姆堡教堂，西内坛，111

图147 The prophets Daniel, Hosea, Jonah and
David
先知丹尼尔、荷西、约拿和大卫的全身像，117

图148 The posthumous miracles of St Thomas
Becket
圣·托马斯·贝克特的往生奇遇，118

图149 Charles Winston, watercolor of a painted
grisaille panel
查尔斯·温斯顿：水彩手绘灰色饰板，118

图150 The Annuciation and Visitation
《天使报喜图》，119

图151 S.Francis Renounces the World
《超凡脱俗的圣·弗朗西斯》，120

图152 Engrand Le Prince, S.John the Baptist
Engrand Le Prince：《施洗约翰》，120

图153 Quarry and roundel window from 18
Highcross Street, Leicester
位于英国莱斯特十字碑街18号的彩色玻璃窗，由菱形和圆形彩色玻璃组成，120

图154 Strasbourg workshop of Peter Hemmel,
Volckamer window
彼得·汉摩尔的斯特拉斯堡工坊创作，沃尔卡墨彩色玻璃窗画，121

图155 Tomb chest, monument of Edmund
Crouchback, earl of Lancaster
兰开斯特伯爵爱德蒙·克劳奇派克的棺槨，122

图156 Figures of Archbishop, King and Queen,
Chertsey Abbey tiles
绘制着大主教、国王和王后画像的彻特西修道院瓷砖，122

图157 Figure of king, York Minster, chapter house
vestibule
国王画像，约克大教堂教士礼拜堂前厅的彩色玻璃窗，123

图158 Sorgheloos in Poverty, painted and yellow-
stained roundel
《穷困潦倒的索吉鲁斯》，以黄色为基调的彩绘圆形窗格，123

图159 Pieter Cornelisz(?), The Lost Son in Poverty
皮埃特·康尼立兹（不详）：《穷困潦倒的浪子》，123

图160 Sketch design for east window, Hampton
Court Chapel
设计草图，汉普顿宫礼拜堂的东窗，124

图161 Moses and the Burning Bush
《摩西和燃烧的灌木》，124

图162 Henry de Mamesfeld flanking the apostle
Thomas
《使徒托马斯身旁的亨利·曼墨斯菲尔德》，124

图163 S.Lubin window, Chartres Cathedral
圣·鲁宾彩色玻璃窗画，夏特尔多教堂，125

图164 Fourteenth-century glaziers’ table used to
make windows for Gerona Cathedral
14世纪彩色玻璃工匠为赫罗纳教堂制作彩色玻璃窗画的工作台，126

图165 The head, hair, and halo of the Virgin Mary
cut from a single piece of glass
圣母玛丽亚的头像、头发以及头上的光环都是从同一块玻璃切割下来的，127

图166 King David
《大卫王画像》，127

图167 The Annuciation with S.James the Greater
and S.Catherine
《天使报喜图中的圣·雅各和圣·凯瑟琳》，128

图168 Head of Christ from the abbey of S.Peter
and S.Paul, Wissembourg, Bas-Rhin
下莱因省维桑堡的圣·彼得和圣·保罗修道院的耶稣头像，129

图169 The head of Margret FitzEllis
马格利特·菲茨爱丽丝的头像，129

图170 Thomas Glazier, architectural detail
托马斯·格拉齐尔：彩色玻璃建筑画细节，130

图171 Detail of the head of Nero’s victim
（古罗马暴君）尼禄的受害者头像细节，130

图172 Unknown English painter, Westminster
Rctable
无名英国画家：威斯敏斯特大教堂的祭坛装饰画，133

图173 West French artists, The Drunkenness of
Noah
法国西部艺术家：《诺亚醉酒》，134

图174 Burgundian artists, apse of chapel with
Christ in Majesty
勃艮第艺术家：《坐在王位上的基督的教堂拱顶壁画》，135

图175 Catalan artists, apse of chapel with Christ in
Majesty
加泰罗尼亚艺术家：《坐在王位上的基督的教堂拱顶壁画》，135

图176 Unknown English painter, Virgin and Child
无名英国画家：《圣母与圣婴》，135

图177 Roman workshop, First Master of the
S.Francis Legend, S.Francis Gives His Cloak to
a Poor Knight
罗马工坊：《圣·弗朗西斯的生平》壁画中的第一幅《圣·弗朗西斯将自己的斗篷送给一位贫穷的骑士》，136

图178 Giotto di Bondone, with members of his
Stefaneschi Altarpiece and Bardi Chapel
workshops, Christ and the Elders in the
Temple
乔托·迪·邦多纳，完成这幅壁画的还包括与他一起创作《斯特凡大公三折板画像》的助手们以及巴迪礼拜堂的工坊成员：《教堂中的基督和老人们》，136

图179 Ambrogio Lorenzetti and a Siennese late
fourteenth-century artisit, Allegory of Good
and Bad Government
安布罗吉欧·洛伦采蒂和一位14世纪后期的锡耶纳画家安德里亚·凡尼：《好政府与坏政府的寓言》，137

图180 Master Theodoric, including earlier
work by Tommaso da Modena and himself,
Crucifixion, Passion Triptych, Virgin and Child
with SS Wenceslas and George(by Tommaso)
and Saints
西奥多里克爵士，包括早期画家托马索·达·莫代纳的作品和西奥多里克自己的作品：《基督被订在

- 十字架上》、《基督受难三联画》、《圣母和圣婴及温塞拉斯和乔治》（托马索画）以及《圣人像》，138
- 图181 Unknown artist, Madonna and Scenes from the New Testament
无名艺术家：《圣母和<圣经·新约>故事中的场景》，139
- 图182 Duccio, Rucellai Madonna
杜乔：《端坐宝座的圣母与圣婴及六位天使像》（又称《鲁且拉耶圣母像》），140
- 图183 Margarito of Arezzo, The Virgin and Child Enthroned, with Scenes of the Nativity and the Lives of the Saints
阿瑞索的马加利：《端坐在宝座上的圣母和圣婴以及圣人的诞生和生平》，141
- 图184 English?, Wilton Diptych
英国画家（待考证）：《威尔顿双联画》，143
- 图185 Duccio, Maestà
杜乔：《圣母子荣登圣座图》，144
- 图186 Reconstruction of 185 by J.White
J.怀特复制的杜乔的《圣母子荣登圣座图》（图185），145
- 图187 Detail of 185
图185的细节部分，145
- 图188 Tommaso Pisano, Virgin and Child, Angels, Saints and Christological Cycle
托马索·皮萨诺：《圣母和圣婴，天使和圣徒们以及基督教全套故事》，146
- 图189 Simone Martini, Virgin and Child, S.Catherine altarpiece
西蒙·马丁尼：《圣母和圣婴》，圣·凯瑟琳教堂祭坛装饰，146
- 图190 Giovanni del Biondo, Rinuccini Polyptych
乔瓦尼·德尔·百安多：《里鲁契尼多联画屏》，147
- 图191 Trzemeszno chalice
大波兰省圣杯，150
- 图192 Hamstall Ridware chalice and paten
汉默斯通·里奇维尔圣餐杯和圣餐碟，150
- 图193 Communion cup
圣餐杯，150
- 图194 Christ in Majesty with the twelve apostles
《端坐于宝座上的基督和12个门徒》，150
- 图195 Michel Pacher, altarpiece, near Salzburg, church of S.Wolfgang
迈克尔·帕赫特：神坛装饰，位于萨尔茨堡州附近的圣·沃夫冈教堂，151
- 图196 German reliquary
德国圣骨匣，152
- 图197 Reliquary shrine of S.Taurin
圣·陶润的神龛式圣骨匣，152
- 图198 Arm reliquary of S.Lawrence
圣·劳伦斯的手臂式圣骨匣，152
- 图199 Illumination from a fifteenth-century Sienese gradual
15世纪时期锡耶纳的《弥撒圣歌集》中的泥金彩绘插画，152
- 图200 Pietà with Arma Christi
《圣母怜子和基督受难时的刑具》，153
- 图201 Pax
圣像牌，153
- 图202 Lorenzo Maitani? and workshop, Genesis pilaster
洛伦佐·梅泰尼（待考证）和雕塑工坊创作的《创世纪》壁柱，156
- 图203 Detail of Exeter Cathedral, west front
埃克塞特大教堂的西外墙细节，157
- 图204 Florence, Or San Michele, north and west sides, showing on northwest corner
佛罗伦萨的奥森·米歇尔行会教堂，北部和西部边墙，图中为教堂西北角，157
- 图205 Giovanni Pisano, pulpit, showing the Massacre of the Innocents
乔瓦尼·比萨诺：布道坛，描绘《滥杀无辜》的场面，158
- 图206 Veit Stoss, Altarpiece of the Death of the Virgin
维特·施托斯：圣坛装饰《圣母玛丽亚之死》，158
- 图207 Guido Mazzoni, Pietà
吉多·马佐尼：《圣母怜子》，159
- 图208 Pietro Torrigiani, tomb of Henry VII and Elizabeth of York
皮埃罗·托列加诺：亨利七世和约克的伊丽莎白皇后墓碑，159
- 图209 Michelangelo Buonarroti, tomb of Lorenzo de' Medici
米开朗基罗·勃那罗蒂：洛伦佐·美第奇的墓碑，160
- 图210 Francesco Laurana, bust of Isabella of Aragon?
弗朗西斯科·劳拉娜：阿拉贡公主伊萨贝拉（待考证）半身纪念胸像，160
- 图211 Tullio Lombardo, tomb of Doge Andrea Vendramin
图利奥·隆巴尔多：道奇·安德里亚·文德明墓碑，160
- 图212 Francesco Laurana and others, triumphal arch
弗朗西斯科·劳拉娜和其他雕塑家：凯旋门，161
- 图213 Donatello(Donato di Betto Bardi), Gattamelata
多纳太罗（本名多纳托·迪·贝托·巴迪）：《加塔梅拉塔骑士像》，161
- 图214 Andrea Mantegna, S.Sebastian
安德里亚·曼坦那：《圣·塞巴斯迪安像》，167
- 图215 Botticelli(Sandro di Filipepi), Birth of Venus
波提切利（桑德罗·菲力皮）：《维纳斯的诞生》，168
- 图216 Raphael(Raffaello Sanzio), Stanza della Segnatura with School of Athens
拉斐尔（拉斐尔·桑齐奥）：《签字大厅壁画》中的《雅典学院》，168
- 图217 Masaccio(Tommaso Guidi), Trinity
马萨乔（真名托马索·圭蒂）：《三位一体》，169
- 图218 Jan van Eyck, Betrothal of Arnolfini
扬·凡·代克：《阿尔诺菲尼的订婚礼》，169
- 图219 Gentile da Fabriano, Adoration of the Magi
法布里亚诺的画家真蒂利：《东方三博士朝拜基督》，170
- 图220 Masaccio(Tommaso Guidi), Tribute Money
马萨乔（真名托马索·圭蒂）：《税银》，170
- 图221 Piero della Francesca, The Flagellation of Christ
皮埃罗·德拉·弗朗西斯卡：《基督受鞭笞》，171
- 图222 Leonardo da Vinci, Last Supper
列奥纳多·达·芬奇：《最后的晚餐》，171
- 图223 Rogier van der Weyden, Deposition of Christ
罗吉尔·凡·德·维登：《将耶稣从十字架上放下来》，172
- 图224 Hieronymus Bosch(Jerome van Aken), Garden of Earthly Delights
波希（原名为杰罗姆·万·艾肯）：《人间乐园》，172
- 图225 Albrecht Dürer, Four Apostles
阿尔布雷特·丢勒：《四使徒》，172
- 图226 Giovanni Bellini, The Ecstasy of S.Francis
乔凡尼·贝里尼：《狂喜的圣·弗朗西斯》，173
- 图227 Giorgione, Tempesta
乔尔乔内：《暴风雨》，173
- 图228 Titian(Tiziano Vecellio), Assunta
提香（即提齐亚诺·韦切利奥）：《圣母升天》，173
- 图229 Elephant silk
大象花纹锦，176
- 图230 Brocaded velvet cloth
织锦天鹅绒，176
- 图231 Allegory of Taste from Lady and Unicorn tapestries
《淑女和独角兽的体验寓言》挂毯，177
- 图232 Veroli casket
维洛里象牙首饰盒，178
- 图233 Workshop of Apollonio di Giovanni and Marco del Buono, Cassone with the Conquest of Trebizond
阿波罗尼奥·迪·乔瓦尼和马可·波尔诺工坊：装饰着“特拉比松陷落”的箱柜，178
- 图234 Sgabello from Strozzi Palace
斯特洛兹宫殿的椅子，179
- 图235 Detail of back of 234
图234中的椅子背部细节，179
- 图236 Giovanni di Ser Giovanni(called to Scheggia), birth tray of Lorenzo de' Medici
乔瓦尼·迪·色·乔瓦尼：洛伦佐·美第奇的出生托盘，179
- 图237 Table fountain
桌上小喷泉，180
- 图238 Nicola da Urbino, plate with the Contest between Apollo and Marsyas
乌尔比诺的尼古拉：描绘着阿波罗和马西亚斯的竞赛的碟子，180
- 图239 Andrea Briosco(il Riccio), satyr
安德里亚·布瑞奥斯库（又称里乔）《森林之神》，180
- 图240 Studiolo, wood intarsia by the Maiano workshop
工作室，马亚诺工坊制作的细木镶嵌图案，181
- 图241 Master of the Housebook(of the Amsterdam Cabinet), Coat of Arms with a Peasant Standing on His Head
家庭读本画师（阿姆斯特丹协会）创作的徽章，上面绘着倒立的农民，184
- 图242 Albrecht Dürer, S.Jerome
阿尔布雷特·丢勒：《圣·杰罗姆》，184
- 图243 Giulio Campagnola, Venus Reclining in a Landscape

朱利奥·康帕尼奥拉：《斜躺在地上的维纳斯》，185

图244 Daniel Hopper, Two Cupids with Sudarium
丹尼尔·霍夫佛：《两个丘比特和带有耶稣像的手帕》，185

图245 Ugo da Carpi after Titian, S.Jerome
雨果·达·卡比模仿提香的画作创作的《圣·杰罗姆》，186

图246 Albrecht Dürer, The Whore of Babylon
阿尔布雷特·丢勒：《巴比伦的娼妓》，186

图247 Martin Schongauer, Procession to Calvary
马丁·盛高厄：《耶稣受难游行》，187

图248 Marcantonio Raimondi after Raphael, Judgement of Paris
马可安东尼奥·莱蒙迪模仿拉斐尔的画作创作的《帕里斯的裁决》，187

图249 Jacopo de’ Barbari, View of Venice
雅可波·迪巴巴雷：《威尼斯风景》，188

图250 Albrecht Dürer, Landscape with a Cannon
阿尔布雷特·丢勒：《带大炮的风景画》，188

图251 Andrea Mantegna, Madonna and Child
安德里亚·曼坦那：《圣母玛丽亚和圣婴》，189

图252 Lucas van Leyden, Expulsion of Hagar
卢卡斯·凡·莱登：《被驱逐的夏甲》，189

图253 Antonio del Pollaiuolo, Battle of the Nudes
安东尼奥·波拉约：《相互厮杀的裸体人》，190

图254 Alrecht Dürer, Knight, Death, and the Devil
阿尔布雷特·丢勒：《骑士、死神和魔鬼》，190

图255 Alrecht Dürer, The Men’ s Bath
阿尔布雷特·丢勒：《男人的浴室》，191

图256 Unknown Florentine artist, Round Dance in the Antique Manner
无名佛罗伦萨画家：《古代圆舞》，191

图257 Dicgo Velázquez, Las Meninas
迪亚哥·委拉斯开兹：《宫女》，193

图258 Giambologna(Jean Boulogne, Giovanni Bologna), Astronomy
詹博洛尼亚（原名让·布洛尼，后以乔瓦尼·波洛尼亚闻名）：《天文学》，194

图259 Wenzel Jamnitzer, table ornament
温兹尔·雅姆尼策尔：餐桌装饰，195

图260 Pieter Bruegel the Elder, Peasant Dance
彼得·勃鲁盖尔：《农民舞会》，196

图261 Raphaël(Raffaello Sanzio) and assistants, Loggia di Psiche
拉斐尔(拉斐尔·桑德罗)和他的助手们创作的灵魂门廊，199

图262 Giulio Romano, Sala di Psiche
朱利奥·罗马诺：灵魂大厅，200

图263 Rosso Fiorentino, Galerie François I
罗素·弗奥伦蒂诺：弗朗西斯一世的画廊，200

图264 Maerten van Heemskerck, Venus and Cupid in the Smithy of Vulcan
曼登·凡·海姆斯凯尔克：《在火与锻炼之神伏尔甘的铁匠铺中的维纳斯和丘比特》，201

图265 Bartolomeus Spranger, Hercules and Omphale
巴托洛梅乌斯·史普兰格：《大力神赫尔克里斯和翁法勒》，202

图266 Jan Gossaert(Mabuse), Neptune and

Amphitrite
扬·戈达尔特（即马布斯）：《海神涅普顿和安菲忒里特》，202

图267 School of Fontainebleau, Diana the Huntress
枫丹白露艺术学院：《狩猎女神戴安娜》，202

图268 Left foreground, after Michelangelo Buonarroti, David—copy, Right foreground: Baccio Bandinelli, Hercules and Cacus
左前台，米开朗基罗·布奥纳罗蒂创作的《大卫像》仿制品，右前台：巴乔·班迪内利创作的《赫尔克里斯和魔鬼卡克斯》，205

图269 Left foreground, Benvenuto Cellini, Perseus and Medusa
左前台：本维努托·契里尼：《柏休斯和美杜莎》双人组雕像，206
Right foreground: Giambologna, Rape of a Sabine
右前台：詹博洛尼亚：《强暴萨宾妇人》，206

图270 Giambologna, Equestrian Monument to the Grand Duke Cosimo I de’ Medici
詹博洛尼亚：《大公爵科西莫·美第奇一世的骑马纪念雕像》，206

图271 Bartolommeo Ammanati, Fountain of Neptune
巴尔托罗密欧·阿曼纳迪：《海神喷泉》，206

图272 Niccolò Tribolo and Bartolommeo Ammannati, Fountain of Hercules
尼克罗·特里波罗和巴托洛米奥·阿曼纳迪：《赫尔克里斯喷泉》，207

图273 Bernardo Buontalenti, the Great Grotto, Boboli Gardens
伯纳多·波翁塔伦蒂：“大岩洞”，波波丽花园，208

图274 Alessandro Vittoria, Self-portrait
阿利桑德罗·维多利亚：《艺术家自塑像》，208

图275 Jacopo Sansovino, S.Mark’ s Corpse Dragged through the Streets of Alexandria
雅可布·桑索维诺：《圣·马可的尸体被拖过亚历山大港的街道》，209

图276 Benvenuto Cellini, salt-cellar, with Neptune and Ceres
本维努托·契里尼：装饰着海神涅普顿和丰收女神赛尔斯的盐罐，209

图277 Giambologna, Flying Mercury
詹博洛尼亚：《腾飞的墨丘利》，209

图278 Alonso Berruguete, The Sacrifice of Isaac
阿朗索·贝鲁格特：《以撒的牺牲》，210

图279 Leone and Pompeo Leoni, funerary statues of King Philip II and his family
莱奥尼和庞培奥·莱奥尼：菲利普二世国王和家人的墓前雕像，210

图280 Adriaen de Vries, Fountain of Hercules
阿德里亚恩·德弗里斯：《赫尔克里斯喷泉》，211

图281 Germain Pilon, tomb of King Henri II of France and Queen Catherine de’ Medici
杰曼·皮隆：法国国王亨利二世和皇后凯瑟琳·美第奇墓，211

图282 Hans Leinberger, Deathling
汉斯·雷伯格：《死神之舞》，211

图283 Il Morazzone and Tanzio da Varallo, Ecce Homo
伊尔·莫拉宋和坦兹奥·瓦格洛：“Ecce Homo”小教堂，212

图284 Giovanni Volpato, View of the Farnese Gallery

乔瓦尼·沃尔帕托：《法尼斯画廊一瞥》，213

图285 Pietro da Cortona(Pietro Berretini), ceiling of the Sala di Venere
彼得罗·达·科尔托纳（又称彼得罗·伯瑞提尼）：维纳斯大厅的转绘式天顶画，215

图286 Andrea Pozzo, Allegory of the Missionary Work of the Jesuits
安德里亚·波佐：《耶稣会传教工作的寓言》，217

图287 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Crucifixion of S.Peter
米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔：《圣·彼得殉难》，218

图288 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Conversion of S.Paul
米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔：《圣·保罗的皈依》，218

图289 Annibale Carracci, Assumption of the Virgin
阿尼巴·卡拉齐：《圣母升天图》，219

图290 Cornaro Chapel, Rome, S.Maria della Vittoria
卡尔纳罗礼拜堂，罗马，维多利亚圣母教堂，220

图291 Gianlorenzo Bernini, The Ecstasy of S.Teresa
济安劳伦佐·贝尼尼：《圣女特蕾莎·亚维拉的狂喜》，220

图292 Annibale Carracci, Farnese Gallery ceiling
阿尼巴·卡拉齐：法内斯画廊天顶画，221

图293 Gabriel Blanchard, The Chariot of Diana
加布里埃·布朗夏德：《戴安娜的战车》，222

图294 Pietro da Cortona(Pietro Berretini), Divine Providence
彼得罗·达·科尔托纳（又称彼得罗·伯瑞提尼）：《神意的胜利》，223

图295 Pietro da Cortona(Pietro Berretini), Vision of S.Philip Neri
彼得罗·达·科尔托纳（又称彼得罗·伯瑞提尼）：《圣·菲利普·纳里的幻觉》，224

图296 Giovanni Battista Gaulli(Baciccio), Triumph of the Name of Jesus
乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里（又称巴西齐奥）：《耶稣之名的胜利》，224

图297 Dominikus Zimmermann and Johann Baptist Zimmermann, Die Wieskirche, Wies
多米尼库斯·齐默尔曼和圣洗约翰·齐默尔曼：维斯朝圣教堂天顶画，225

图298 Gianlorenzo Bernini, Apollo and Daphne
济安·劳伦佐·贝尼尼：《阿波罗和达芙尼》，228

图299 Abraham Bosse, The Sculptor in His Studio
亚伯拉罕·伯斯：《艺术家工作室里的雕塑家》，228

图300 Gianlorenzo Bernini, Bust of Louis XIV
济安·劳伦佐·贝尼尼：《路易十四大理石胸像》，228

图301 François Girardon, Apollo Tended by the Nymphs
弗朗索瓦·杰拉尔东：《正在接受仙女服侍的阿波罗》，229

图302 Georg Petel, Salt-cellar with the Triumph of the Sea-born Venus
乔治·佩特：装饰着《海上诞生的维纳斯的胜利》雕塑盐罐，229

图303 Gianlorenzo Bernini, The Angel with the Crown of Thorns

济安·劳伦佐·贝尼尼：《手持荆冠的天使》，230

图304 Adriaen de Vries, Man of Sorrows
安德里安·德·佛里斯：《悲伤的男人》，230

图305 Alessandro Algardi, The Beheading of S.Paul
亚历山大·阿尔加迪：《圣保罗被斩首》，231

图306 José de Mora, The Virgin of Sorrows
荷西·德·莫拉：《圣母的悲哀》，230

图307 Titian(Tiaziano Vecellio), Portrait of a Man(Young Englishman)
提香（提香·韦切利奥）：《男子肖像》（又称《年轻英国绅士》），233

图308 Titian(Tiziano Vecellio), Danaë
提香（提香·韦切利奥）：《达娜厄》，237

图309 Agnolo Bronzino(Angelo di Cosimo di Mariano), Allegory of Venus, Cupid, Folly, and Time
阿格尼奥洛·布隆基诺：《维纳斯、丘比特、愚人和时间的寓言》，237

图310 Correggio(Antonio Allegri), Jupiter and Io
柯勒乔（安东尼奥·阿勒格里）：《朱比特和伊娥》，237

图311 David Teniers the Younger, The Picture Gallery of Archduke Leopold Wilhelm of Austria
小达维·特尼尔斯：《奥地利奥波德·威廉大公的画廊》，237

图312 Annibale Carracci, Bean Eater
阿尼巴·卡拉齐：《吃豆子的人》，238

图313 Pieter van Laer, Shepherd and Washerwoman
彼得·凡·莱尔：《牧羊人和洗衣女》，238

图314 Caravaggio(Michelangelo Merisi), Boy with a Basket of Fruit
卡拉瓦乔（米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔）：《怀抱水果篮子的男孩》，239

图315 Nicolas Poussin, Death of Germanicus
尼古拉斯·普桑：《罗马将军之死》，240

图316 Claude Lorraine(Claude Gellée), Cephalus and Procris Reunited by Diana
克劳德·洛兰（又称克劳德·热莱）：《塞法洛斯和普洛克丽斯在狩猎女神戴安娜的帮助下重逢》，240

图317 The Le Nain brothers, probably Louis, Family of Peasants
勒南兄弟（很可能是路易）：《农民之家》，241

图318 Hyacinth Rigaud, Louis X IV
亚森特·里戈：《路易十四肖像》，241

图319 Jean Antoine Watteau, Pilgrimage on the Isle of Cythera
让·安东尼·华托：《发舟西苔岛》，242

图320 François Boucher, The Toilet of Venus
弗朗索瓦·布歇：《维纳斯的浴室》，242

图321 Jean-Honoré Fragonard, Rinaldo and Armida
让-奥诺雷·弗拉戈纳尔：《雷那多和亚美达》，243

图322 Jean-Baptiste Greuze, The Marriage Contract
让·巴普蒂斯特·格勒兹：《婚约》，243

图323 Jean-Baptiste Siméon Chardin, The Breakfast Table
让-巴普蒂斯特·西蒙·夏尔丹：《早餐桌》，243

图324 Marco(Antonio) Ricci, Capriccio of Roman Ruins
马可·安东尼奥·里奇：《罗马废墟随想》，244

图325 Giovanni Paolo Panini, Interior of S.Peter’ s
乔瓦尼·保罗·帕尼尼：《圣·彼得教堂内部》，244

图326 Canaletto(Giovanni Antonio Canale), Venice: A Regatta on the Grand Canal
卡纳莱托（乔瓦尼·安东尼奥·卡纳莱）：《威尼斯：大运河赛船节》，245

图327 Pietro Longhi, Masked Figure with a Fruit Seller
皮埃罗·隆吉：《戴面具的人和卖水果的小贩》，245

图328 Francesco Guardi, Doge Embarking on a Bucintoro
弗朗西斯科·瓜尔迪：《总督登船》，245

图329 In situ copy of El Greco(Domenikos Theotokopoulos), Assupmtion of the Virgin
埃尔·格列柯（原名多米尼加·泰奥托科普利）的原址作品仿制品，《圣母升天》，247

图330 Francisco de Zurbarán, S.Peter Nolasco’ s Vision of the Crucified S.Peter
弗兰西斯科·德·苏巴朗：《圣彼得·诺拉斯科看到钉在十字架上的圣彼得》，250

图331 Alonso Cano, Immaculate Conception
阿朗索·加农：《圣母无原罪》，250

图332 Francisco de Zurbarán, Christ and the Virgin in the House at Nazareth
弗兰西斯科·德·苏巴朗：《耶稣和圣母在拿撒勒的家中》，250

图333 Bartolomé Esteban Murillo, S. Thomas of Villanueva Giving Alms
巴托洛米·埃斯特班·牟利罗：《维伦诺瓦的圣托马斯施舍赈灾》，251

图334 Juan Sánchez Cotán, Still Life with Game Fowl, Fruit, and Vegetables
安·桑切斯·科坦：《猎禽、水果和蔬菜静物画》，252

图335 Diego Velázquez, Mars
迪亚哥·委拉斯开兹：《战神马尔斯》，252

图336 Diego Velázquez, Philip IV in Brown and Silver
迪亚哥·委拉斯开兹：《身穿褐色镶嵌银色服装的菲利普四世》肖像画，252

图337 Francisco Bayeu, S.James Being Visited by the Virgin with a Statue of the Virgin of El Pilar
弗朗西斯科·巴耶乌：《圣母玛丽亚带着皮拉尔圣母雕像拜访圣·杰姆斯》，253

图338 Louis-Michel van Loo, Education of Cupid by Venus and Mercury
路易-米歇尔·凡·鲁：《维纳斯和墨丘利给丘比特启蒙》，253

图339 Emanuel de Witte, The Old Church in Amsterdam during a Sermon
埃曼纽尔·德·维特：《阿姆斯特丹老教堂的布道会》，256

图340 Rembrandt van Rijn, Simeon in the Temple
伦勃朗·凡·莱恩：《礼拜堂里的布道》，257

图341 Peter Paul Rubens, The Descent from the Cross
彼得·保罗·鲁本斯：《从十字架上卸下圣体》，257

图342 Pieter Bruegel the Elder, The Harvesters

皮耶特·勃鲁盖尔：《收割》，258

图343 Adam Elsheimer, The Flight into Egypt
亚当·埃尔舍默：《避难埃及》，258

图344 Roelant Savery, A Bouquet of Flowers
罗兰特·萨威里：《鲜花花束》，258

图345 Rembrandt van Rijn, The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp
伦勃朗·凡·莱恩：《尼古拉斯·塔普医生的解剖课》，259

图346 Jacob van Ruisdael, View of Haarlem with Bleaching Grounds
雅各布·凡·瑞斯代尔：《哈勒姆风景》，259

图347 Willem Claesz Heda, Banquet Piece with Mince Pie
威廉·克拉斯·海达：《带肉馅饼的盛宴一瞥》，260

图348 Frans Hals, Young Man and Woman in an Inn(‘Yonker Ramp and His Sweetheart’)
弗朗斯·哈尔斯：《小旅店的年轻男女》（又称《年轻人兰普和他的心上人》），260

图349 Jan van der Heyden, A View of the Herengracht in Amsterdam
扬·凡·德尔·海顿：《阿姆斯特丹的绅士运河一景》，260

图350 Johannse Vermeer, Young Woman with a Water Jug
约翰内斯·维米尔：《拿水罐的年轻妇女》，261

图351 Hans Holbein the Younger, Jean de Dinteville and Georges de Selve: ‘The Ambassadors’
小汉斯·霍尔拜因：《使者让·德·特维尔和乔治·德·塞尔夫》，264

图352 Hans Eworth, Henry Stewart, Lord Darnley, and his brother Charles Stewart, Earl of Lennox
汉斯·伊沃斯：《达恩利勋爵和他的弟弟》，264

图353 Nicholas Hilliard, Young Man among Roses
尼古拉斯·希利亚德：《站在玫瑰花丛中的男子》，264

图354 Marcus Gheeraerts the Younger, Queen Elizabeth I: ‘The Ditchley Portrait’
马克斯·吉拉特斯：《迪奇雷女王像》，265

图355 Daniel Mytens, Thomas Howard, Earl of Arundel
丹尼尔·米顿斯：《阿伦德尔伯爵托马斯·霍华德肖像》，266

图356 Sir Anthony van Dyck, Charles I on Horseback or Equestrian Portrait of Charles I
安东尼·凡·代克：《查理一世骑马像》，266

图357 Sir Peter Lely, Sleeping Nymphs by a Fountain
彼得·雷利：《沉睡中的山林水泽仙女》，266

图358 Sir James Thornhill, George I and His Family
詹姆士·桑希尔：《乔治一世和其家人》，267

图359 William Hogarth, The Rake’ s Progress, III
威廉·霍加斯：《浪子的放纵III》，268

图360 Richard Wilson, S.Peter’ s and the Vatican from the Janiculum
理查德·沃尔森：《从加尼库乐姆眺望圣·彼得大教堂和梵蒂冈的美景》，268

图361 Joshua Reynolds, Commodore Augustus Keppel
乔舒亚·雷诺德斯：《英国海军分舰队司令官奥古斯塔

斯·开佩尔肖像画》，269

图362 Thomas Gainsborough, Mary, Countess Howe
托马斯·金斯伯格：《豪氏伯爵夫人玛丽肖像》，269

图363 Johann Zoffany, The Academicians of the Royal Academy
约翰·佐法尼：《英国皇家艺术学院的院士们》，269

图364 Albrecht Altdorfer, Landscape with a Double Pine
阿尔布雷克·阿尔特多弗：《带有两棵松树的风景画》，272

图365 Hercules Pietersz Seghers(or Segers), The Mossy Tree
赫拉克里斯·皮耶特斯·塞赫尔斯：《生苔的树》，272

图366 Parmigianino(Francesco Mazzola), The Entombment, second version
帕尔米贾尼诺（也叫弗朗西斯科·马佐拉）：《埋葬》第二版，272

图367 Rembrandt van Rijn, The Three Trees
伦勃朗·凡·莱恩：《三棵树》，273

图368 Giovanni Battista Piranesi, The Drawbridge
乔瓦尼·巴蒂斯特·皮拉尼西：《吊桥》，273

图369 Hans Sebald Beham, Night
汉斯·西博尔德·贝哈姆：《夜晚》，274

图370 Marcantonio Raimondi, after Raphael, The Massacre of the Innocents
马可安东尼奥·莱蒙迪根据拉斐尔的作品创作的《滥杀无辜》，274

图371 Hendrick Goltzius, The Circumcision in the Manner of Dürer
亨德里克·戈尔齐乌斯仿照丢勒的风格创作的《割礼》，274

图372 Lucas Vorsterman, after Peter Paul Rubens, The Descent from the Cross
卢卡斯·沃斯特门以彼得·保罗·鲁本斯的绘画为蓝本创作的《卸下圣体》，274

图373 William Hogarth, The Tête à Tête or The Breakfast Scene
威廉·霍加斯：《进餐》或者《早餐》，275

图374 Nicolas-Henri Tardieu, after Jean-Antoine Watteau, Embarkation for Cynthera
尼古拉斯·亨利·塔迪厄模仿让·安东尼·华托的画风创作的《发舟爱神岛》，275

图375 An eighteenth-century engraving of two mezzotint rockers shown with supplementary tools
18世纪的两个用于美柔汀法（或称磨刻凹版）雕刻的摇凿和其他用于版画雕刻的工具，276

图376 First proof—an impression of the completely rocked plate—for John Jones, after Sir Joshua Reynolds, Miss Frances Kemble
第一印——经过美柔汀法完整处理后的版面印刷效果——参照约书亚·雷诺兹的《弗朗西斯·堪伯尔小姐》为约翰·琼斯制作的版画，276

图377 Proof of 376 after scraping to produce areas of light tone
经过削磨后呈现出明亮色调的版画，图376的印刷样张，276

图378 Final proof of 376 before lettering was added to the bottom margin
图376的完成版画，此时还没有在版画的空白处添上文字，276

图379 Louis-Marin Bonnet, after François Boucher, Head of Flora
路易斯-马瑞恩·波奈特模仿弗朗索瓦·布歇的《头插鲜花的女郎像》，277

图380 An eighteenth-century engraving of tools for engraving textured lines, with samples of the textures they produced
18世纪用来在雕板上雕刻出带纹理的线条的凹版版画雕刻工具，并且附有印刷效果图样，277

图381 Abraham Bosse, Intaglio printing
亚伯拉罕·伯斯：《制作凹版版画》，277

图382 The Loggie of Raphael
拉斐尔凉廊，282

图383 Giorgio Vasari and workshop, Sala dei Cento Giorni, Rome, Cancelleria Palace
乔治·瓦萨里和其工坊：百日王朝厅，罗马，坎榭列利亚宫，282

图384 Paolo Veronese, Room of Bacchus, Maser, Villa Barbaro
保罗·委罗内塞：酒神厅，马瑟，巴巴若庄园，282

图385 Charles Le Brun and Jules Hardouin-Mansart, Salon de la Guerre, Versailles
夏尔·勒·布伦和朱利斯·阿杜恩·孟莎：战神厅，凡尔赛宫，283

图386 Robert Adam, the Etruscan Drawing Room, Osterley Park, England
罗伯特·亚当：伊特鲁里亚画室，奥斯特尔雷公园酒店，英格兰，283

图387 Wooden ceiling after a design by Michelangelo, Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana
木制天花板，根据米开朗基罗的设计制成的，佛罗伦萨，劳伦先图书馆，284

图 388 The vault of the Scala d’ Oro, Venice, Doge’s Palace
黄金楼梯上方的穹顶，威尼斯总督府，284

图389 The Great Chamber, Gilling Castle, England
大会议厅，吉灵堡，英格兰，284

图390 Staircase with illusionistic ceiling, Schloss Brühl, Augustusburg, Germany
带绘有虚拟幻景的天花板的楼梯，布吕尔宫，奥古斯塔斯堡，德国，285

图391 Pavement of the Room of Leo X, Florence, Palazzo Vecchio
利奥十世房间里的路面，佛罗伦萨，韦奇奥宫，286

图392 German artist, Elizabeth I Receiving Dutch Ambassadors
德国艺术家：《女王伊丽莎白一世接见丹麦大使》，286

图393 The Mirror Room, Schloss Weissenstein Pommersfelden, Germany
镜子间，威斯特法伦宫，波莫尔斯费尔登，德国，287

图394 Arthur Devis, John Bacon and His Family
阿瑟·戴维斯：《约翰·培根和他的家人》，286

图395 Chamber of secret cupboards, Château de Blois, France
带秘密橱柜的房间，布洛瓦城堡，法国，288

图396 The Long Gallery, Haddon Hall, England
长廊，哈登庄园，英格兰，288

图397 The Dining Room, Beningbrough Hall, England
餐厅，奔宁博乐庄园，英格兰，288

图398 The Library, Scholoss Sanssouci, Potsdam, Germany
图书室，无忧宫，波兹坦，德国，289

图399 Tapestry of the Battle of Milvian Bridge, designed by Rubens
《米里维安桥战役》挂毯，鲁本斯设计，290

图400 The Tapestry Room, Osterley Park, England
装饰着挂毯的房间，奥斯特尔雷公园酒店，英格兰，290

图401 The Queen’s Closet, Ham House, England
女王的套间，汉普顿宫，英格兰，290

图402 Dining room with seventeenth-century leather hangings, Antwerp, Rubens House
装饰着17世纪真皮壁饰的餐厅，安特卫普，鲁本斯故居，291

图403 Daniel Marot, design for a state bedchamber
丹尼尔·马洛特：国宾卧室的设计图，292

图404 Bedchamber of Queen Hedvig Eleonora
瑞典女王海德维格·埃莱奥诺拉的寝宫，292

图405 French armchair with tapestry covering, Waddesdon Manor, England
法国式扶手椅和壁饰挂毯，沃德斯登庄园，英格兰，293

图406 Flemish tiles with Roman and Flemish heads
装饰着罗马人和佛兰德斯人头像的佛兰德斯陶瓷地砖，294

图407 Sala di Porcellana, Aranjuez, Spain
陶瓷厅，阿兰胡埃斯，西班牙，294

图408 Daniel Marot, design for a lacquered room decorated with porcelain
丹尼尔·马洛特：经过漆饰并装饰陶瓷的房间设计图，295

图409 Jean Lepautre after François Girardon and others, The Grotto of Thetis, Versailles
让·勒波特根据弗朗索瓦·杰拉尔东和其他艺术家的作品创作的《凡尔赛宫的西蒂斯人工岩洞》，298

图410 Matthaes Daniel Pöppelmann and Balthasar Permoser, the Zwinger
巴尔塔萨尔·佩莫瑟尔和马修斯·丹尼尔·普波曼共同修建和装饰的得尊格廊宫，298

图411 Balthasar Neumann and Giambattista Tiepolo, The Treppenhaus with The Four Continents with Apollo
约翰·巴塔萨·纽曼和詹巴蒂斯塔·提埃波罗共同修建和装饰的绘有《阿波罗和四大洲》天顶画的楼梯，299

图412 Jean-Honoré Fragonard, The Progress of Love: The Meeting
让·奥诺雷·弗拉贡纳尔：《爱情的进展：幽会》，300

图413 Cornelis Troost, Jeronimus Tonneman and His Son
柯内利斯·特洛斯：《杰洛尼穆斯和儿子的双人肖像画》，301

图414 Balthasar Nebot, The Wilderness at Hartwell
巴尔萨泽·尼布特：《哈特维尔的乡野风光》，301

图415 Ignaz Günther, high altar
伊格纳兹·金特：高祭坛装饰，302

图416 Thomas Bowles, The Inside of Westminster Abbey
托马斯·博雷斯：《威斯敏斯特修道院大教堂内部》，302

图417 J.S.Müller, after Samuel Wale, Triumphal Arches, Mr Handel's Statue &c. in the South Walk, Vauxhall Gardens

J.S.穆勒仿塞缪尔·威尔的画作,《沃克斯霍尔花园南行道的凯旋门和韩德尔的雕像》, 302

图418 Louis-François Roubilliac, Handel 路易-弗朗索瓦·卢比里克:《亨德尔雕像》, 302

图419 Charles-Nicolas Cochin after Jean-Baptiste Pigalle, Monument to Louis XV, Reims 查尔斯-尼古拉斯·柯香仿让·巴蒂斯特·皮嘉尔的画作,《路易十五的雕像》, 303

图420 Giovanni Paolo Panini, The Inauguration of the Trevi Fountain 乔瓦尼·保罗·帕尼尼:《罗马许愿喷泉落成典礼》, 303

图421 Thomas Rowlandson, The Place des Victoires, Paris 托马斯·罗兰森:《巴黎胜利广场》, 303

图422 Pierre Subleyras, The Painter's Studio 皮埃尔·萨布雷亚斯:《画家的工作室》, 304

图423 William Hogarth, The Analysis of Beauty, Plate I 威廉·霍加斯:《美的解析》(雕板I), 304

图424 Jean-Antoine Watteau, L'Enseigne de Gersaint 让·安东尼·华托:《杰尔桑特的画店》, 305

图425 Johann Zoffany, Charles Towneley's Library in Park Street 约翰·佐法尼:《查尔斯·唐尼位于公园大街的藏书室》, 305

图426 Gabriel Jacques de Saint-Aubin, The Salon of 1767 加布里埃·雅克·圣多班:《1767年的沙龙》, 305

图427 Attributed to Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, A Lord 据说是费尔南多·德·阿尔瓦·伊斯特里尔修切特创作的,《土著贵族》, 313

图428 Unknown artist, polychrome frescoes, Hidalgo, Mexico, church of Ixmiquilpan 不知名艺术家:多色壁画,伊达尔戈州,墨西哥,伊斯基奎潘教堂, 313

图429 Friar Agostinho da Piedade, S.Peter Repentant 阿戈什蒂纽·皮耶达德:《忏悔的圣彼得》, 314

图430 Unknown artist, Nossa Senhora da Conceição 不知名的艺术家:《圣母受孕》, 314

图431 Attributed to Frère Luc(Claude François), France Bringing the Faith to the Indians of New France 据说作者是弗莱尔·卢克(又名克劳德·弗朗斯瓦):《法国给新法国印第安人带来信仰》, 314

图432 Unknown artist, The Virgin of the Mountain 不知名的艺术家:《山之圣母》, 315

图433 Albert Eckhout, Dance of the Tapuias 阿尔伯特·埃克豪特:《塔普伊阿人的舞蹈》, 316

图434 Luis de Mena, caste painting 路易斯·德·米纳:种性制度绘画, 316

图435 Miguel Cabrera, Don Juan Joachín Gutiérrez Altamirano Velasco 米盖尔·卡布雷拉:《大公胡安·乔阿吉姆·古铁雷斯·阿尔塔米拉诺·贝拉斯科》, 316

图436 Joseph Blackburn, The Winslow Family 约瑟夫·布莱克本:《温斯洛一家》, 317

图437 Benjamin West, The Death of General Wolfe 本杰明·韦斯特:《沃尔夫将军之死》, 317

图438 Detail of Eugène Delacroix, Liberty Leading the People 欧仁·德拉克洛瓦:《自由引导人民》, 319

图439 Jean-Honoré Fragonard, The High Priest Coréus Sacrifices himself to Save Callirhoé 让-奥诺雷·弗拉戈纳尔:《主教科雷佐斯为救卡利洛厄而牺牲自己》, 330

图440 François Gérard, Cupid and Psyche 弗朗索瓦·热拉尔:《丘比特和普塞克》, 330

图441 Gottlieb Schick, Wilhelmine von Cotta 戈特利布·希克:《威廉敏娜·凡·科塔》, 330

图442 Jacques-Louis David, The Oath of the Horatii between the Hands of Their Father 雅克-路易·大卫:《赫拉斯兄弟之誓》, 331

图443 Antoine-Jean Gros, Napoleon in the Plague House at Jaffa 安托万-让·格罗:《拿破仑访问雅法的隔离病院》, 332

图444 Francisco de Goya y Lucientes, The Third of May, 1808 弗朗西斯科·德·戈雅·伊·卢森斯特:《1808年5月3日》, 332

图445 Joseph Mallord William Turner, Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps 约瑟夫·玛罗德·威廉·透纳:《暴风雪:汉尼拔和他的军队跨越阿尔卑斯山》, 333

图446 Théodore Géricault, The Raft of the Medusa 泰奥多尔·席里柯:《美杜莎之筏》, 333

图447 Joseph Wright of Derby, The Old Man and Death 德比的约瑟夫·赖特:《老人和死神》, 334

图448 Francisco de Goya y Lucientes, Fire 朗西斯科·德·戈雅·伊·卢森斯特:《火》, 335

图449 James Barry, Jupiter and Juno on Mount Ida 詹姆斯·巴利:《艾达峰上的朱庇特和朱诺》, 335

图450 Théodore Géricault, Severed Limbs 泰奥多尔·席里柯:《截断的肢体》, 335

图451 Franz Pferr, Entry of Emperor Rudolf into Basle in 1273 弗朗兹·普佛:《1273年鲁道夫皇帝进入巴塞尔》, 336

图452 Jean-Auguste-Dominique Ingres, The Apotheosis of Homer 让-奥古斯特-多米尼克·安格尔:《荷马礼赞》, 336

图453 Eugène Delacroix, The Death of Sardanapalus 欧仁·德拉克洛瓦:《萨旦纳帕路斯之死》, 337

图454 Joseph Mallord William Turner, Slave Ship 约瑟夫·玛罗德·威廉·透纳:《奴隶船》, 337

图455 Caspar David Friedrich, Wanderer above the Mists 卡斯帕·大卫·弗里德里希:《薄雾中的彷徨者》, 338

图456 John Constable, Dedham Vale 约翰·康斯特布尔:《德汉姆溪谷》, 338

图457 Jules Dupré, The Sluice(The Pond) 朱尔·都裴:《池塘》, 338

图458 Thomas Cole, The Course of Empire: Desolation 托马斯·科尔:《帝国的兴衰:荒芜》, 339

图459 Christian Købke, View of Lake Sortedam(near Dosseringen) 克利斯丁·考克:《索特丹河之景》, 339

图460 Gustave Courbet, A Burial in Ornans 古斯塔夫·库尔贝:《奥南的葬礼》, 340

图461 Jean-François Millet, The Gleaners 让·弗朗索瓦·米勒:《拾穗者》, 340

图462 Ford Maddox Brown, The Last of England 福特·马多克斯·布朗:《英格兰末日》, 341

图463 Wilhelm Leibl, Three Women in Church 威廉·莱布尔:《教堂里的三位妇女》, 341

图464 William Powell Frith, Derby Day 威廉·鲍威尔·弗里斯:《赛马日》, 341

图465 Édouard Manet, Olympia 爱德华·马奈:《奥林匹亚》, 342

图466 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Mme Inès Moitessier Seated 让-奥古斯特-多米尼克·安格尔:《伊内斯·莫第西埃夫人坐像》, 342

图467 Paul Cézanne, Madame Cézanne in a Red Armchair 保罗·塞尚:《坐在红色扶手椅上的塞尚夫人》, 342

图468 Rosa Bonheur, The Horse Fair 罗莎·邦耐尔:《马匹交易会》, 343

图469 Mary Cassatt, The Boating Party 玛丽·卡萨特:《泛舟会》, 343

图470 Martin Drolling, Kitchen Interior 马丁·杜林:《厨房内景》, 344

图471 Jean-Léon Gérôme, Café House, Cairo 让-莱昂·热罗姆:《开罗咖啡屋》, 344

图472 Winslow Homer, The New Novel 温斯洛·霍默:《新小说》, 344

图473 Edgar Degas, Interior(The Rape) 爱德加·德加:《室内》(又称《强奸》), 345

图474 George Caleb Bingham, Raftsmen Playing Cards 乔治·克雷伯·宾汉:《筏夫玩牌》, 346

图475 Thomas Eakins, The Gross Clinic 托马斯·艾金斯:《格罗斯医生的临床讲解》, 346

图476 Martin Johnson Heade, Thunderstorm over Narragansett Bay 马丁·赫德:《奈那干塞特湾的暴风雨》, 346

图477 Frederick Edwin Church, Twilight in the Wilderness 弗雷德里克·埃德温·丘奇:《旷野的曙光》, 347

图478 Claude Monet, La Grenouillère 克劳德·莫奈:《蛙塘》, 348

图479 Adolf von Menzel, Studio Wall 阿道夫·凡·门采尔:《艺术室的墙》, 348

图480 Edgar Degas, In a Café(The Absinthe Drinker) 爱德加·德加:《咖啡馆》(又称《喝苦艾酒的人》), 348

- 图481 Camille Pissarro, The Côte des Bœufs at l’ Hermitage, near Pontoise
卡米耶·毕沙罗：《蓬多瓦兹附近的艾尔米塔什公牛坡》，348
- 图482 Gustave Caillebotte, Paris, Rainy Weather
古斯塔夫·卡耶博特：《雨天的巴黎》，349
- 图483 Georges Seurat, A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte
乔治·修拉：《在大碗岛的星期天下午》，350
- 图484 Paul Cézanne, Still Life with Plaster Cupid
保罗·塞尚：《静物与爱神石膏像》，351
- 图485 Vincent van Gogh, Starry Night
文森特·凡·高：《星夜》，351
- 图486 Paul Gauguin, Manao-Tupapau—The Spirit of the Dead Watches
保罗·高更：《死者灵魂的窥视》，351
- 图487 Claude Monet, The Four Trees
克劳德·莫奈：《四棵树》，352
- 图488 Arnold Böcklin, The Island of the Dead
阿诺德·勃克林：《亡魂之岛》，352
- 图489 Ferdinand Hodler, Night
费迪南德·霍德勒：《夜晚》，353
- 图490 Gustav Klimt, Judith I
古斯塔夫·克里姆特：《朱蒂斯 I》，353
- 图491 Frederic Leighton, Flaming June
弗雷德里克·莱顿：《炽热的六月》，353
- 图492 Henri Matisse, The Happiness of Life
亨利·马蒂斯：《生命的快乐》，354
- 图493 Pablo Picasso, Les Demoiselles d’ Avignon
帕勃罗·毕加索：《亚威农少女》，354
- 图494 Egon Schiele, The Hermits
埃贡·席勒：《隐士》，354
- 图495 Henri Rousseau, The Snake Charmer
亨利·卢梭：《蛇巫师》，355
- 图496 Georges Braque, The Portuguese
乔治斯·布拉克：《葡萄牙人》，356
- 图497 Umberto Boccioni, The City Rises
翁贝托·博乔尼：《崛起中的城市》，357
- 图498 Piet Mondrian, Composition No. 10, Pier and Ocean
派·蒙德里安：《第十号组图：码头和海洋》，357
- 图499 Jean-Baptiste Clesinger, Woman Bitten by a Snake
让-巴普提斯特·克莱辛格：《被蛇咬的女人》，362
- 图500 Lukas Ahorn, after the model by Bertel Thorvaldsen, The Lion of Lucerne
卢卡斯·阿宏根据伯特尔·图瓦尔森模型创作的，《卢塞恩之狮》，363
- 图501 Ernst von Bandel, Arminius or Hermannsdenkmal
恩斯特·冯·班德尔：《阿米尼奥斯》，也叫赫尔曼纪念碑，364
- 图502 Vendôme Column—originally the Austerlitz Column
旺多姆圆柱（最初是奥斯特利兹柱），364
- 图503 John Henry Foley, Asia, corner group of the Albert Memorial, London, Hyde Park
约翰·亨利·福利：《亚细亚》，阿尔伯特纪念碑的角落组雕，伦敦，海德公园，365
- 图504 George Frampton, Jubilee Monument to Queen Victoria
乔治·富拉普顿：维多利亚女王在位50周年纪念碑，365
- 图505 Auguste Rodin, The Burghers of Calais
奥古斯特·罗丹：《加莱义民》，366
- 图506 Henry Charles Fehr, historical frieze
亨利·查尔斯·菲什：历史事件中楣，367
- 图507 Jef Lambeaux, Brabo Fountain
杰夫·兰伯：布拉伯喷泉，367
- 图508 Aimé-Jules Dalou, monument to Jean-Charles Alphand
阿米·朱利·达鲁：纪念让·查尔斯·阿尔方的纪念碑，367
- 图509 Jules-Alexandre Grün, A Friday at the Salon des Artistes Français(Salon of 1909)
朱尔斯-亚历山大·格鲁：《在法兰西艺术家沙龙的一个星期五（1909年沙龙）》，368
- 图510 George Baxter, Gems of the Great Exhibition, ‘Portion of the Belgian Department’
乔治·巴克斯特：《万国博览会的珍品：比利时展区的一部分》，369
- 图511 Hans Ditlev Christian Martens, Pope Leo XII Visiting Thorvaldsen’ s Studio on S.Luke’ s Day, 1826
汉斯·第特利夫·克里斯蒂安·玛腾斯：《里奥十二世教皇在1826年圣路加日访问托尔瓦森的艺术室》，369
- 图512 Jacques-Louis David, Triumph of the People of France
雅克-路易斯·大卫：《法国人民的胜利》，370
- 图513 Aimé-Jules Dalou, Triumph of the Republic
阿米·朱利·达鲁：《共和国的胜利》，370
- 图514 Bernardo Rossellino, monument to Leonardo Bruni
伯纳多·罗塞利诺：里奥纳多·布鲁尼纪念碑，371
- 图515 Lorenzo Bartolini, tomb of Sophia Zamoyska, Countess Czartoryska
罗伦佐·巴多里尼：索菲亚·扎莫伊斯卡，扎托斯卡女公爵之墓，371
- 图516 Jiorné Viard, equestrian statue of Antoine, duc de Lorraine
让内·维阿德：洛林公爵安东尼的骑士雕像，371
- 图517 Antoine Louis Barye, Eagle grasping a Heron
安东尼·路易·巴里：《鹰击苍鹭》，372
- 图518 Frédéric-Auguste Bartholdi, the Statue of Liberty under construction
弗里德里克-奥古斯特·巴托尔蒂：创作中的《自由女神像》，373
- 图519 Edgar Degas, study in the nude for Little Dancer Aged Fourteen
爱德加·德加：《十四岁的小舞女》的裸体研究，373
- 图520 Jean-François Raffaelli, At the Foundry
让-弗朗索瓦·拉法埃利：《青铜雕塑铸造》，373
- 图521 Albert Maignan, Carpeaux
阿尔伯特·梅格南：《卡波》，374
- 图522 Hugh Douglas Hamilton, Antonio Canova in His Studio with Henry Tresham and a Model for ‘Cupid and Psyche’
休·道格拉斯·汉密尔顿：《安东尼·卡诺瓦在他的艺术室和亨利·特雷瑟姆和<丘比特和普塞克>模型在一起》，374
- 图523 Harriet Hosmer at work on her statue of Senator Thomas Hart Benton
哈丽雅特·霍斯默在参议员托马斯·哈特·本顿的雕像创作中，374
- 图524 M.Bauché, Auguste Rodin in his exhibition pavilion, Place de l’ Alma, Paris
M. 包奇：《奥古斯特·罗丹在他的展览厅内》，375
- 图525 Jean-Antoine Houdon, Benjamin Franklin
让-安东尼·乌东：《本杰明·弗兰克林》，376
- 图526 Christian Daniel Rauch, relief portrait of Barthold Georg Niebuhr and his wife
克里斯蒂·丹尼尔·劳赫：巴托尔德·乔治·尼布尔和他妻子的浮雕雕像，376
- 图527 Charles-Henri-Joseph Cordier, Sudanese in Algerian Dress
查尔斯-亨利·约瑟夫·科迪尔：《穿阿尔及利亚人服装的苏丹人》，376
- 图528 Jacques-Ernest Bulloz, Rodin’ s bust of Mrs Simpson
雅克-恩斯特·布洛兹：罗丹创作的辛普森夫人半身像，377
- 图529 Honoré Daumier, Rue Transnonain le 15 avril 1834
奥诺雷·杜米埃：《1834年4月15号特朗斯诺奈大街》，381
- 图530 Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin-Rouge: La Goulue
亨利·德·图卢兹-罗特列克：《红磨坊的拉·古留小姐》，381
- 图531 William Blake, The Sick Rose
威廉·布莱克：《病玫瑰》，382
- 图532 Mary Cassatt, The Bath
玛丽·卡萨特：《洗澡》，382
- 图533 Charles-François Daubigny, Tree with Crows
查理-法兰斯瓦·杜比尼：《栖息乌鸦的树》，383
- 图534 Francisco de Goya, Tampoco(Not in This Case Either)
弗朗西斯科·戈雅：《不再》，383
- 图535 Paul Gauguin, Nave Nave Fenua(Delightful Land), from the Noa Noa Suite
保罗·高更：《诺阿，诺阿》系列中《喜悦的土地》，384
- 图536 Winslow Homer, The Army of the Potomac—A Sharp-Shooter on Picket Duty
温斯洛·霍默：《波托马克的军队——站岗值勤中的神枪手》，384
- 图537 Käthe Kollwitz, Woman with Dead Child
凯绥·珂勒惠支：《妇女和死去的孩子》，384
- 图538 Ernst Ludwig Kirchner, Women on Potsdamer Platz, Berlin
恩斯特·路德维希·凯尔希纳：《柏林波茨坦广场上的妇女》，385
- 图539 Pablo Picasso, Mademoiselle Léonie Seated on a Chaise Longue
帕勃罗·毕加索：《坐在躺椅上的莱奥妮小姐》，385
- 图540 William Henry Fox Talbot, The Haystack
威廉·亨利·福克斯·塔尔伯特：《草垛》，390
- 图541 Richard Calvert Jones, Salt Flats, Saint Paul’ s Bay, Malta
卡尔弗特·理查德·琼斯：《马尔他圣保罗湾盐滩》，390
- 图542 Alexander John Ellis, Piazza di Monte Cavallo

亚历山大·约翰·埃利斯：《蒙特·卡瓦罗广场》，391

图543 David Octavius Hill and Robert Adamson, Alexander Rutherford, William Ramsay, and John Liston
戴维·奥克塔维厄斯·希尔和罗伯特·亚当森：《亚历山大·拉瑟福德、威廉·拉姆齐和约翰·李斯顿》，391

图544 Gustave Le Gray, Marine, le vapeur
古斯塔夫·勒·格雷：《海洋汽轮》，392

图545 Roger Fenton, Terrace and Park at Harewood House
罗杰·芬顿：《哈伍德庄园的露台和公园》，392

图546 Charles Clifford, Porte du College S.Grigoïn
查尔斯·克里福德：《圣格瑞永大学校门》，393

图547 E.H.Anthony and T.C.Anthony, Broadway on a Rainy Day, New York
E.H. 安东尼和 T.C.安东尼：《雨天中的纽约百老汇》，394

图548 Detail of 547
图547的细节，394

图549 Adolphe Braun, Glacier in Dornach, Switzerland
阿道尔夫·布劳恩：《瑞士多诺赫的冰山》，395

图550 George W.Griffith, Full Moon
乔治·W·格里飞斯：《满月》，395

图551 Julia Margaret Cameron, The Farewells of Lancelot and Queen Guinevere
朱利亚·马格丽特·卡梅隆：《兰斯洛特和圭尼维尔女王的告别》，396

图552 Henry Peach Robinson, She Never Told Her Love
亨利·皮奇·罗宾逊：《她从来没有说出她的爱》，396

图553 Nadar(Gaspard Félix Tournachon), Théophile Gautier
纳达尔(加斯帕尔－费利克斯·图尔纳雄)：《戴奥菲尔·戈蒂耶》，396

图554 Carleton E.Watkins, Sheer Cliffs
查尔顿·E.沃特金：《绝壁》，397

图555 Theodor Hofmeister and Oskar Hofmeister, Abend(The Haymaker)
西奥多·霍夫迈斯特和奥斯卡·霍夫迈斯特：《干草制造工》，398

图556 Frederick H.Evans, The Sea of Steps
弗雷德里克·H.埃文斯：《台阶的海洋》，398

图557 Alfred Stieglitz, The Steerage
阿尔弗雷德·斯蒂里兹：《三等舱》，399

图558 Wedgwood, Jasperware vase decorated with the Apotheosis of Homer
韦奇伍德：碧玉细炆器花瓶，装饰图样为荷马的封神，404

图559 Carl Wilhelm Gropius, Living room of the Gropius Family at Stallstrasse 7
卡尔·威廉·格罗皮乌斯：《位于斯托尔街7号格罗皮乌斯家的起居室》，404

图560 William Burges, pine and mahogany painted, stencilled, and gilded cabinet
威廉·伯吉斯：松木和红木制，上漆、带蜡纸印、镀金橱柜，405

图561 Guttapercha console table, mirror glass frame, and bracket
杜仲胶桌案、镜框和托架，405

图562 W.H.Bradley, drawing for a library
W.H.布拉德利：一家图书馆的样图，406

图563 Designed by E.W.Godwin, Butterfly
由E.W.哥德温设计的《蝴蝶》，406

图564 Oak furniture in the Russian Style, designed by A.N.Durnovo
俄罗斯风格的橡木家具，由A.N.杜尔诺沃设计，406

图565 Hector Guimard, sideboard for the Castel Henriette at Sèvres
赫克托·吉马德：位于塞夫雷的卡斯戴勒·亨利特公寓的餐具柜，407

图566 Bruno Paul, desk and cabinet; part of a series of Typenmöbel—or unit furniture—made by the Vereinigte Werkstätten für Kunst
布鲁诺·保罗：书桌和柜子，《单元家具》系列中的一部分，由艺术作坊联盟制作，407

图567 Engraved plate from a commercial traveller's catalogue of Sheffield-made fused plate
一位旅行商人的谢菲尔德溶化器皿商品目录的雕刻底板，408

图568 Hungarian decorative art magazine cover
匈牙利装饰艺术杂志封面，408

图569 Title-page of Répertoire de l'ornemaniste
《装饰汇总》的书名页，408

图570 Jan Toorop, poster advertising Delft Slaolie(salad oil)
扬·托罗普：沙拉油广告海报，408

图571 Owen Jones, original watercolour drawings of Egyptian ornaments for his Grammar of Ornament
欧文·琼斯：《装饰基本原理》中埃及装饰的原始水彩画，409

图572 Silversmithing as represented in Diderot and d'Alembert's Encyclopédie
狄德罗和达兰贝尔合编的《百科全书》中的银器制作场面，410

图573 William Morris's printers handblock-printing textiles in the Merton Abbey printing shed
威廉·莫里斯描述的印刷工人在墨顿阿比印刷棚中手工印刷纺织品，410

图574 Winter, Parsons & Hall, Sheffield, three candlesticks, made from diestamped components assembled in different combinations
谢菲尔德的温特、帕森和霍尔：压凹凸印刷部件以不同方式组合而成的三根蜡烛架，411

图575 Printing roller for the machine printing of wallpaper
印刷墙纸所用的机器中的雕刻滚筒，411

图576 J.H.Belter, sofa
J.H.贝尔特尔：沙发，411

图577 Exhibition of French industrial products at the Louvre
在卢浮宫举行的法国工业产品展，412

图578 General view of the interior of the Crystal Palace during the Great Exhibition
第一届世界博览会期间的水晶宫内景全视图，412

图579 Au Tapis Rouge department store, Paris; the textiles and clothing department
巴黎红地毯百货商店，纺织品和服装部门，413

图580 The Philadelphia School of Design for Women
费城女子设计学院，413

图581 Large size Queen's Ware(fine earthenware)tureen, lid and stand
大型号女王陶(精细陶器)，汤碗、盖和碗，414

图582 Peter Behrens, octagonal electric tea and water kettles, in various finishes
彼得·贝伦斯：八角型电茶壶和水壶，不同磨光，414

图583 F.H.Ehmcke, packaging designs for cigar and cigarette boxes for the Deutscher Werkbund
F.H.埃姆克：为德国工业联盟提供的雪茄和香烟盒包装设计，414

图584 Gebrüder Thonet, broadsheet bentwood furniture catalogue
吉布达索涅特公司，大幅印张曲木家具目录，415

图585 Hall of Seven Chimneys, detail of ceiling, Paris, Louvre
七烟囱大厅，天花板细节，巴黎，卢浮宫，426

图586 The New Salle des États, Paris, Louvre, from L' Illustration, 30 October 1886
新万国大厅，巴黎，卢浮宫，1886年10月30日展览，426

图587 Barry Rooms, London, National Gallery
巴里厅，伦敦，国家美术馆，427

图588 The African Hall in the American Museum of Natural History
美国自然历史博物馆非洲厅，427

图589 The Daru Stairway in 1930, Paris, Louvre
1930年达鲁厅台阶，巴黎，卢浮宫，428

图590 Proposed staircase and dome for the Art Institute of Chicago
芝加哥艺术学院的台阶和圆穹的提议方案，428

图591 The Art Institute of Chicago's Grand Staircase around 1910
芝加哥艺术学院的宏伟台阶，约1910年，429

图592 Henri Matisse, Icarus, maquette for Jazz
亨利·马蒂斯：《爵士》杂志的设计模型《伊卡罗斯》，431

图593 Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., pencil on a print of Leonardo's Mona Lisa
马塞尔·杜桑：《L.H.O.O.Q.》，达·芬奇的《蒙娜·丽莎》复印件上的铅笔画，433

图594 Pablo Picasso, Guernica
帕勃罗·毕加索：《格尔尼卡》，436

图595 Edward Hopper, Room in New York
爱德华·霍普：《纽约的房子》，438

图596 Pablo Picasso, Mother and Child
帕勃罗·毕加索：《母亲和孩子》，440

图597 Gino Severini, Two Punchinellos
基诺·塞维里尼：《两个滑稽演员》，441

图598 Charles Sheeler, Classic Landscape
查尔斯·希勒：《传统风景》，442

图599 Le Corbusier(Charles-Édouard Jeanneret), Still Life with a Pile of Plates
勒·柯布西耶(查尔斯·爱德华·让雷内)：《有一堆盘子的平静生活》，442

图600 Lyubov Popova, Spatial Force Construction
柳波夫·波波娃：《空间力量建设》，443

图601 Max Ernst, The Elephant of Celebes
马克斯·恩斯特：《西里伯斯岛的大象》，444

图602 Giorgio de Chirico, The Song of Love
乔治·德·基里科：《爱之歌》，444

图603 René Magritte, The Menaced Assassin

雷尼·马格里特：《受威胁的杀手》，445

图604 Salvador Dalí, Metamorphosis of Narcissus
萨尔瓦多·达利：《纳西索斯的变形》，445

图605 Joan Miró, The Birth of the World
胡安·米罗：《世界的诞生》，446

图606 Jackson Pollock, Number 1, 1950(Lavender Mist)
杰克逊·波洛克：《1950年第一号》（又名《薰衣草迷雾》），447

图607 Yves Klein, ANT 23
伊夫斯·克莱因：《人体测量23》，447

图608 Fernand Léger, Three Women(Le Grand Déjeuner)
费尔南德·莱热：《三个女人》(又称《丰盛的早餐》)，448

图609 Wilhelm Lehmbruck, Fallen Man
威廉·勒姆布吕克：《摔倒的人》，449

图610 Henry Moore, Reclining Figure
亨利·摩尔：《斜躺的人体》，449

图611 Niki de Saint-Phalle, Hon(She)
妮基·德·圣法尔：《她》，449

图612 Gerrit Rietveld, Red and Blue Chair
吉瑞特·里特维尔德：《红蓝椅子》，450

图613 Marcel Breuer, Club Armchair Model B3
(‘Vassily’ Chair)
马塞尔·布劳耶：《瓦西里椅子》，450

图614 A.M.Cassandre(Adolphe Jean-Marie Morcau), L’ Étoile du Nord
A.M.卡桑德尔：《北极星》，451

图615 Georgia O’ Keeffe, New York with Moon
乔治亚·奥琪菲：《有月亮的纽约》，452

图616 Mark Rothko, Ochre on Red on Red
马克·罗斯科：《红色上的褐色在红色上》，452

图617 Jasper Johns, White Flag
贾斯珀·约翰斯：《白旗》，453

图618 Paul Nash, We Are Making a New World
保罗·纳什：《我们正在创造一个新世界》，454

图619 Otto Dix, Card-Playing War Cripples
奥托·迪克斯：《玩牌的战争瘫痪了》，454

图620 John Heartfield(Helmut Herzfelde), Don’ t Worry! He’ s a Vegetarian
约翰·哈特菲尔得：《别担心！他是个素食者》，455

图621 Jean Fautrier, Head of a Hostage
让·弗特里埃：《一个人质的头》，455

图622 Alberto Giacometti, Man Pointing
阿尔贝托·贾科梅蒂：《指着的人》，456

图623 Francis Bacon, Study After Velázquez’ s Portrait of Pope Innocent X
弗朗西斯·培根：《研究维拉斯奎兹的教皇英诺森十世肖像》，456

图624 Henri Matisse, decorations for the chapel at Vence
亨利·马蒂斯：维斯镇教堂的装饰，457

图625 Kasimir Malevich, Black Square
卡西米尔·马列维奇：《黑块》，458

图626 Piet Mondrian, Composition No.Ⅲ
Composition in Red, Yellow, and Blue
派·蒙德里安：《第三号组图，红黄蓝组图》，458

图627 Vassily Kandinsky, Swinging
瓦西里·康定斯基：《摇摆》，458

图628 David Hockney, A Bigger Splash
大卫·霍克尼：《更大的水花》，459

图629 Stuart Davis, Lucky Strike
斯图尔特·戴维斯：《好彩牌香烟》，460

图630 André Fougeron, Atlantic Civilization
安德烈·富热隆：《大西洋的文明》，460

图631 Richard Hamilton, Just What Is It That Makes Today’ s Homes So Different, So Appealing?
理查德·哈密尔顿：《到底是什么使如今的家庭如此不同，如此有吸引力？》，460

图632 Andy Warhol, Marilyn Monroc Diptych
安迪·沃霍尔：《玛丽莲·梦露双联画》，461

图633 Roy Lichtenstein, Drowning Girl
罗依·李奇登斯坦：《溺水的女孩》，461

图634 Yves Klein, Anthropométrie et Symphonie monotone
伊夫斯·克莱因：《平音调交响乐和人体测量》，463

图635 William Latham, CR3Z72
威廉·拉森：《CR3Z72》，465

图636 Marcel Duchamp, Revolving Glass Plates
马塞尔·杜桑：《旋转的玻璃片》，466

图637 Lászió Moholy-Nagy, Light-Display Machine(Light-Space Modulator)
拉兹罗·莫霍里－纳吉：《光线空间控制器》，467

图638 Alexander Calder, Red Polygons(Red Flock)
亚历山大·考尔德：《红色羊群》，468

图639 Jean Tinguely, Homage to New York
让·汀格利：《向纽约致敬》，468

图640 Lucio Fontana, Spatial Decoration
卢西奥·冯塔那：《空间装饰》，469

图641 Dani Karavan, Homage to Galileo Galilei
达尼·卡拉万：《向伽利略奥·伽利略致敬》，470

图642 Nam June Paik, Video Fish
白南准：《视频鱼》，470

图643 Jenny Holzer, Private Property Created Crime, ‘Spectacolor’ electronic display sigh, Times Square, New York
珍妮·豪泽：《私人财产制造犯罪》，彩色电子显示屏，时代广场，纽约，471

图644 Stelarc(Stelios Arcadion), Scanning Robot/ Involuntary Arm
斯特拉克：《扫描机器人/非自愿的手臂》，471

图645 Joseph Sudek, Alleyway, Prague
约瑟夫·苏德克：《布拉格小巷》，476

图646 Edward Weston, Shells
爱德华·维斯顿：《贝壳》，477

图647 Man Ray, untitled rayograph
曼·雷：无题物影摄影，477

图648 Erich Salomon, German and French ministers in late night session at the Hague reparations conference
埃里克·沙罗门：德国和法国部长在海牙赔款会议的深夜会谈，478

图649 Unknown photographer, 5 cents for sex
不知名摄影师：《只须五美分的性》，478

图650 Erich Lessing, Uprising in Budapest

埃里克·莱辛：《布达佩斯的暴乱》，478

图651 Philip Jones Griffiths, Wounded Vietcong
菲力普·琼斯·格里菲斯：《受伤的越共成员》，479

图652 Eugène Atget, Au Petit Dunkerque, quai de Conti
尤金·阿杰：《在小敦刻尔克，康地码头》，480

图653 August Sander, Circus People in Front of Tent
奥古斯特·桑德：《帐篷前的马戏团的人》，481

图654 Walker Evans, sharecropper’ s daughter: Hale County Alabama
沃克·埃文斯：小佃农的女儿：阿拉巴马州黑尔郡，481

图655 Paul Strand, Susan Thompson,Cape Split, Maine
保罗·斯特兰德：苏珊·汤普森，481

图656 Henri Cartier-Bresson, Madrid
亨利·卡蒂埃-布列松：《马德里》，482

图657 André Kertész, Acrobat, Paris
安德烈·凯尔泰斯：《巴黎的杂技演员》，483

图658 Heinz Hajek-Halke, Defamation
汉兹·哈杰克-哈尔克：《诽谤》，483

图659 Edwin and Louise Rosskam, Amateur radio night, Powell, Wyoming
埃德温·罗斯肯和路易斯·罗斯肯：《怀俄明州鲍威尔，业余者的广播之夜》，484

图660 John Vachon, Gravedigger, Edmore, North Carolina
约翰·瓦尚：《北卡洛莱纳埃德莫尔的掘墓人》，484

图661 Werner Bischof, Farmers’ inn in the Puszta, Hungary
沃纳·比肖福：《在匈牙利普斯塔德的农民旅社》，485

图662 Wayne Miller, The Cotton Picker
韦恩·米勒：《采棉花的人》，485

图663 Robert Frank, Bar, New York City
罗伯特·法兰克：《纽约市酒吧》，486

图664 Bruce Davidson, Hackensack, New Jersey
布鲁斯·戴维森：《新泽西哈肯萨克河》，486

图665 Joseph Sterling, Teenagers
约瑟夫·斯特林：《年轻人》，487

图666 Richard Kalvar, New York
理查德·卡尔瓦：《纽约》，488

图667 Joseph Koudelka, A float for the Las Fallas festival in Valencia
约瑟夫·寇德卡：《巴伦西亚的法雅节的彩车》，488

图668 Gilles Peress, Teheran street scene
吉勒斯·佩雷斯：《德黑兰街景》，489

图669 Lise Sarfati, Backstage at the Maiakowski Theatre, Moscow
莉斯·萨法蒂：《莫斯科玛雅可夫斯基剧院的后台》，489

图670 Sergei Merkulov, Monument to Comrade Stalin in the Square of the All-Union Agricultural Exhibition
瑟吉·默克诺夫：《全苏联农业展览广场中的斯大林同志纪念碑》，491

图671 Aleksandr Deineka, Lunch Break in the Donbas

亚历山大·杰涅卡：《顿巴斯的午餐休息》，492

图672 Gustav Klucis, Under the Banner of Lenin for Socialist Construction

古斯塔夫·克鲁西斯：《在列宁领导的社会主义旗帜下》，492

图673 Isaak Brodsky, Lenin in Smolny

艾萨克·布罗茨基：《列宁在斯莫尔尼宫》，493

图674 Arkadi Plastov, Collective Farm Festival

阿尔卡迪·普拉斯托夫：《集体农庄的盛会》，493

图675 Diego Rivera, The Huastec Civilization

迭戈·里维拉：《瓦斯特克文明》，494

图676 Antonio Berní, The World Promised to Juanito Laguna

安东尼奥·博尼：《对胡安妮托·拉格纳允诺的世界》，495

图677 Tarsila do Amaral, Abaporu

塔西拉·都·阿马拉尔：《食人肉的人》，496

图678 Joaquín Torres-García, Composition

贾奎因·托雷斯·加西亚：《组合》，496

图679 Frida Kahlo, The Broken Column(La columna rota)

弗丽达·卡罗：《破碎的柱子》，496

图680 Fernando Botero, The Presidential Family

费尔南多·波特罗：《总统一家》，497

图681 Ana Mendieta, Old Mother Blood (Itiba Cahubaba)

阿纳·门蒂亚特：《老母亲的血》，497

图682 M.F.Husain, Under the Tree

M.F.侯塞因：《在树下》，499

图683 Raja Ravi Varma, Portrait of a Woman

拉加·拉维·瓦尔马：《一位妇女的肖像》，500

图684 Rabindranath Tagore, Vase

拉宾德拉纳特·泰戈尔：《花瓶》，500

图685 Nandalal Bose, Mother and Child

南陀拉尔·鲍斯：《母亲和孩子》，500

图686 F.N.Souza, Black Nude

F.N.苏扎：《黑人裸体》，500

图687 Gogi Saroj Pal, Swayambaram

高吉·莎洛吉·帕尔：《Swayambaram》，501

图688 Anish Kapoor, To Reflect an Intimate Part of the Red

安尼诗·卡普尔：《为了反映红色中一个亲密的部分》，501

图689 Amir Nour, Grazing at Shendi

阿米尔·努尔：《在尚迪放牧》，502

图690 LeRoy Clarke, In the maze, there is a single line to my soul

勒罗伊·克拉克：《在迷宫中，有一条直通我灵魂的线》，503

图691 Wifredo Lam, The Jungle

威弗雷多·兰姆：《丛林》，506

图692 Edna Manley, Tomorrow

埃德娜·曼利：《明天》，507

图693 Everald Brown, Ethiopian Apple

埃弗拉德·布朗：《埃塞俄比亚的苹果》，507

图694 Édouard Duval-Carrié, The Sacred Forest

埃都阿德·杜瓦尔-凯瑞：《神圣树林》，507

图695 Ibrahim El Salahi, Funeral and a Crescent

亚伯拉罕·埃尔·萨拉希：《赞礼和一个伊斯兰新月

记号》，508

图696 El Anatsui, Unfolding the Scroll of History

埃尔·阿纳特绥：《翻开历史画卷》，508

图697 Abdoulaye Konaté, Death, Birth, and Culture

阿卜杜拉耶·科纳特：《死亡、出生和文化》，509

图698 Jane Alexander, Butcher Boys

让·亚历山大：《卖肉男孩》，509

图699 Frederick H.Varley, Stormy Weather, Georgian Bay

弗雷德里克·瓦利：《乔治亚湾的风暴气候》，512

图700 Margaret Preston, Aboriginal Landscape

玛格里特·普雷斯顿：《原始风景》，512

图701 Sidney Nolan, Ned Kelly

悉尼·诺兰：《奈德·凯利》，512

图702 Paul-Émile Borduas, Automatisme 1.47 or Leeward of the Island

保罗·埃米尔·博尔迪阿：《自动化1.47》（又称《背风的群岛》），513

图703 Fred Williams, Upwey Landscape II

弗雷德·威廉：《阿普维风景II》，513

图704 Edward Poitras, Untitled(Over the Gulf)

爱德华·普瓦特拉拉斯：《无题（海湾之上）》，513

图705 Duane Hanson, Bus Stop Lady

杜安·汉森：《汽车站女人》，519

图706 Malcolm Morley, Pacific Telephone—Los Angeles Yellow Pages

马尔科姆·莫利：《太平洋电话——洛杉矶黄页》，519

图707 Jean-Michel Basquiat, Cadillac Moon

让-米歇尔·巴斯奎特：《凯迪拉克月亮》，518

图708 Anselm Kiefer, To the Unknown Painter

安塞姆·基弗：《致不知名画家》，520

图709 Georg Baselitz, Orange Eater II

乔治·巴塞利兹：《吃桔子的人II》，521

图710 Gerhard Richter, Venice(Stairs)(No.586-3)

格哈德·里克特：《威尼斯（台阶）（第586-3号）》，521

图711 Julian Schnabel, The Student of Prague

朱利安·施纳贝尔：《布拉格的学生》，522

图712 Eric Fischl, Bad Boy

埃里克·菲什尔：《坏男孩》，522

图713 Judy Chicago, The Dinner Party

朱迪·芝加哥：《晚餐宴会》，523

图714 Barbara Kruger, Untitled

芭芭拉·克鲁格：《无题》，523

图715 Mona Hatoum, Deep Throat

莫娜·哈透姆：《深喉》，523

图716 David Mach, Polaris

戴维·马赫：《北极星》，524

图717 Ian Hamilton Finlay, All Greatness Stands Firm in the Storm

伊恩·汉密尔顿·芬利：《所有的恢宏在风暴中坚如磐石》，524

图718 Jeff Koons, Rabbit

杰夫·孔斯：《兔子》，524

图719 Cornelia Parker, Cold, Dark Matter—An Exploded View

科妮莉亚·帕克：《寒冷、黑暗的物质——爆炸的视

觉》，525

图720 Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living

达米安·赫什：《在一个活人想象中躯体死亡的不可可能性》，525

图721 Peter Halley, Yellow and Black Cells with Conduit

彼得·哈利：《带导管的黄色和黑色方块》，526

图722 Ross Bleckner, 8,122 + As of January 1986

罗斯·布莱克纳：《8, 122 + 自1986年1月》，526

图723 Thérèse Oulton, Counterfoil

特雷瑟·奥尔顿：《票根》，527

图724 Melamid and Komar, The Origin of Socialist Realism

梅拉米德和科马：《社会主义现实主义的源泉》，528

图725 Stephen Campbell, Not You As Well Snowy

史蒂文·坎佩尔：《你也并非洁白无瑕》，528

图726 Eric Bulatov, Perestroika

埃里克·布拉托夫：《改制》，528

图727 Irwin, Capital

欧文：《资本》，529

图728 Modern Foreign Galleries, Tate Gallery, London

现代外国艺术馆，伦敦塔特艺术馆，540

图729 Kröller-Müller Museum, the sculpture garden, Otterlo, Holland

库勒慕勒美术馆的雕塑花园，欧特罗，荷兰，540

图730 Georges Pompidou National Art and Culture Centre, Paris

乔治斯庞比度国家艺术和文化中心，巴黎，541

图731 Museum of Modern Art, Frankfurt

现代艺术博物馆，法兰克福，541

图732 The Museum of Modern Art, New York, Installation view of the exhibition 'Cubism and Abstract Art'

纽约现代艺术博物馆，“立体派和抽象派艺术”展示厅的布置场面，542

图733 Solomon R.Guggenheim Museum, New York

所罗门·R.古根海姆博物馆，纽约，542

图734 New National Gallery, Berlin

新国家艺术馆，柏林，542

图735 Guggenheim Bilbao

比尔博·古根海姆，543

译者后记 八十八夜

两个月前，《牛津西方艺术史》的翻译和润色终于告罄，我也觉得长舒了一口气。因为在翻译的过程中将又厚又重的原书拆分，所以如今一本厚厚的艺术史已经完全散架。出版社催促我写译后记已经有一段时间了，可是我却始终没有找到灵感。虽然骨子里是一个怀念悠远文化底蕴的人，但是因为生活在一个讲究实用和快速的异国，随着工作越来越繁忙，我的时间已经没有什么多少是浸染在文字和艺术之中的了。但是，每每让我从工作的繁忙和烦扰中静下心来，除了美丽的象形文字，还有艺术。

艺术对于我，并不陌生。从儿时的涂鸦开始，我就对色彩、构图以及形体有一种异于常人的敏感。但是与其说我喜爱艺术，莫如说我喜欢艺术带给我的移情之美。绘画艺术中我曾经独独偏爱印象派，也许正是印象派隐约给人一种水光玲珑，光影变幻的感觉。即便是以浓郁的色彩著称的凡·高的作品，也是在真实地描绘自然物体的同时，表达出不同的情感，而正是这情感，赋予了绘画艺术各种不同的风格和个性。正如席兹所说：“（印象派）对于水中之倒影的描绘，是以瞬间感受所得的世界取代一种由记忆的片断所组成的世界的手段，在倒影里，寻常生活中的事物都能转换成一个纯粹视觉世界中的抽象因子。”达·芬奇曾经将雕塑列于绘画之后，因为绘画更美观，更富于想象，也更便于理解。最重要的是绘画讲究透视构图，色彩丰富，还需要有光影和氛围，而雕塑则无法表现物体的透明和光泽，或者清澈水底五彩缤纷的石子。但是，雕塑，特别是白色大理石雕带给我的美感，却并不亚于绘画：那些流动的线条，光滑润泽的肌肤，纤毫毕现的发丝，微妙的瞬间即逝的表情，岂止是仅仅用雕刻刀就能塑造的灵魂？

去年春天到欧洲旅行的时候，我特别去了阿姆斯特丹的凡·高博物馆和艺术之都巴黎。这或者并不是一次艺术的朝圣之旅，但是却让我重温了曾经热爱的那个“视界”。我曾经无数次看过凡·高的各种作品，但是在看到真迹的时候，还是感觉无比的震撼：凡·高笔下那些神情愁苦的农民，在厚积的油彩中显现的模糊的轮廓，还有他举世闻名的《向日葵》。凡·高曾经说，我想画上半打的向日葵装饰我的画室，让纯净的或者调和的明黄，在各种不同的背景上，在各种不同色调的蓝色底面上，从最淡的委内瑞拉蓝到最高级的蓝色，闪闪发光。可是，我最喜爱的凡·高作品，并不是他这些明亮而生动的向日葵，却是他笔下的《杏花》。我仍然记得站在这幅幽静淡雅的绘画前，仿佛嗅到月夜下杏花的清新气息，更让我想起前尘隔海的古中国。而在巴黎的卢浮宫，不知道是不是满目皆是的绘画昏花了我的眼睛，我眼中的青铜雕塑闪着淡淡的幽光，而洁白的大理石雕则肌肤饱满润泽，仿佛可以看到肌肤下面微微流淌的气脉。

我是这样倾心地爱着艺术，又总是在不经心的刹那，与其心灵相通。我并非只喜欢一位画家的画，或者说只偏爱某个雕塑家的作品。艺术对于我，只以美感存在，创作者的尊卑和盛名与否并不影响我的心情和判断。甚至，很多艺术家往往以其睿智的生活态度令我对他们的作品情有独钟。譬如，在苦痛中不断完善自己的米开朗基罗，他曾经说，人终其一生，都在不断地完善自己，而在临死前更应在精神上达到完美的境界。所以，我热爱他的《大卫》——引而不发的坚忍和健美修长的体魄。我也喜欢伦勃朗，他无与伦比的用光和阴影，他对妻子的热爱和赞美：“当你爱上一个女人，并娶了她，你就拥有了所有的女人：把头靠在她的胸前，可以感觉她母性的光辉；轻轻脱掉她的衣衫，她是贞洁的少女；给她披上一件紫袍，她就成为高贵的皇后。”还有，那随性而豁达的雷诺阿，他比拟自己如同漂流在人生长河中的软木塞，随波逐流，但是却并不影响他在潦倒之时仍然画下娇艳欲滴的花朵和花朵一样娇艳的女子和孩童。

但是，艺术史并不是以作品和人性以及创作的精髓为中心的。艺术史以总结和评论见长，在对人类创作追本溯源的同时，以严谨的精神和庄严的格调描述整个西方艺术史的发展。这其中所收录的艺术，并不仅仅是绘画和雕塑，也不仅仅是光辉灿烂的古希腊罗马艺术，恢宏壮观的夏特尔多大教堂，或者是光怪陆离的现代派艺术。《牛津西方艺术史》追溯了西方丰富的艺术文化遗产，其中还包括了版画、摄影、建筑、室内设计和装潢等各种艺术。除了西方艺术的本土风格，更兼介绍了受到欧洲艺术创作影响的北美以及美洲土著艺术。艺术也许虚无缥缈，然而艺术家却是社会中实实在在的团体。他们和常人一样，需要维持生计，更需要看人眼色。艺术赞助人、教会、王室以及达官显贵对于艺术风格和创

作的影响，是艺术创作中不可忽视的部分。所以，贝尼尼创作的精美的大理石雕，还有他巧夺天工的祭坛设计，也依然不能完全赢得法国国王的欢心。甚至米开朗基罗和达·芬奇，也无法无拘无束地创作他们的艺术。在艺术史里，艺术作品和艺术家都是在特定创作环境下的产物，无一幸免。艺术的发展和风格，而非艺术家和作品，是艺术史的主角。

艺术史中的艺术，也并不完全是一种美感的盛宴。各种各样的后现代主义艺术，甚至令人觉得乏味的版画艺术，都自有其发展的轨道和风格，更不乏生僻的术语以及晦涩的寓意。《牛津西方艺术史》采取非常规的编纂方法，打乱了大多数人熟悉的艺术史分段，再加上51位创作者的不同风格和侧重点，使得整个翻译十分耗时费力。

八十八夜，是日本人形容新茶之味的说法。自立春之后的八十八夜，所采摘的新叶制茶。春天草长莺飞，正是茶叶最盛的时期，因此也具有最上好的滋味：新鲜，甘甜或者微微的苦涩，唯有这一季最为鼎盛。然而，完成这部书的翻译，我花了不止八十八夜的闲余时间。我曾经抱病坚持，也曾经在数日的繁琐之后继续。有时候，灵光毕现，所以下笔如飞。但还有很多时候，因为找不到合适的词语而如鲠在喉，几乎放弃。此后看来，当时的感觉远不如回忆时这样富有戏剧化。对我来说，这本书其实是风霜打过，梅雨浸过，烦扰的尘心和刹那的空灵共同炮制的八十八夜。李碧华如此说八十八夜：“只要熬过八十八夜，失去的会回来，徒手者有物盈握。小孩在母体中，八十八夜，已具人形。八十八夜，心情已收拾，面对现实。八十八夜是千头万绪，千山万水。但它过去了。泡一杯新茶，迎新天。茶色清绿晶莹，是新芽新叶的灵魂，光可鉴人……”

八十八夜，我也终于摆脱这重负，回归我起初看山看水的悠闲。